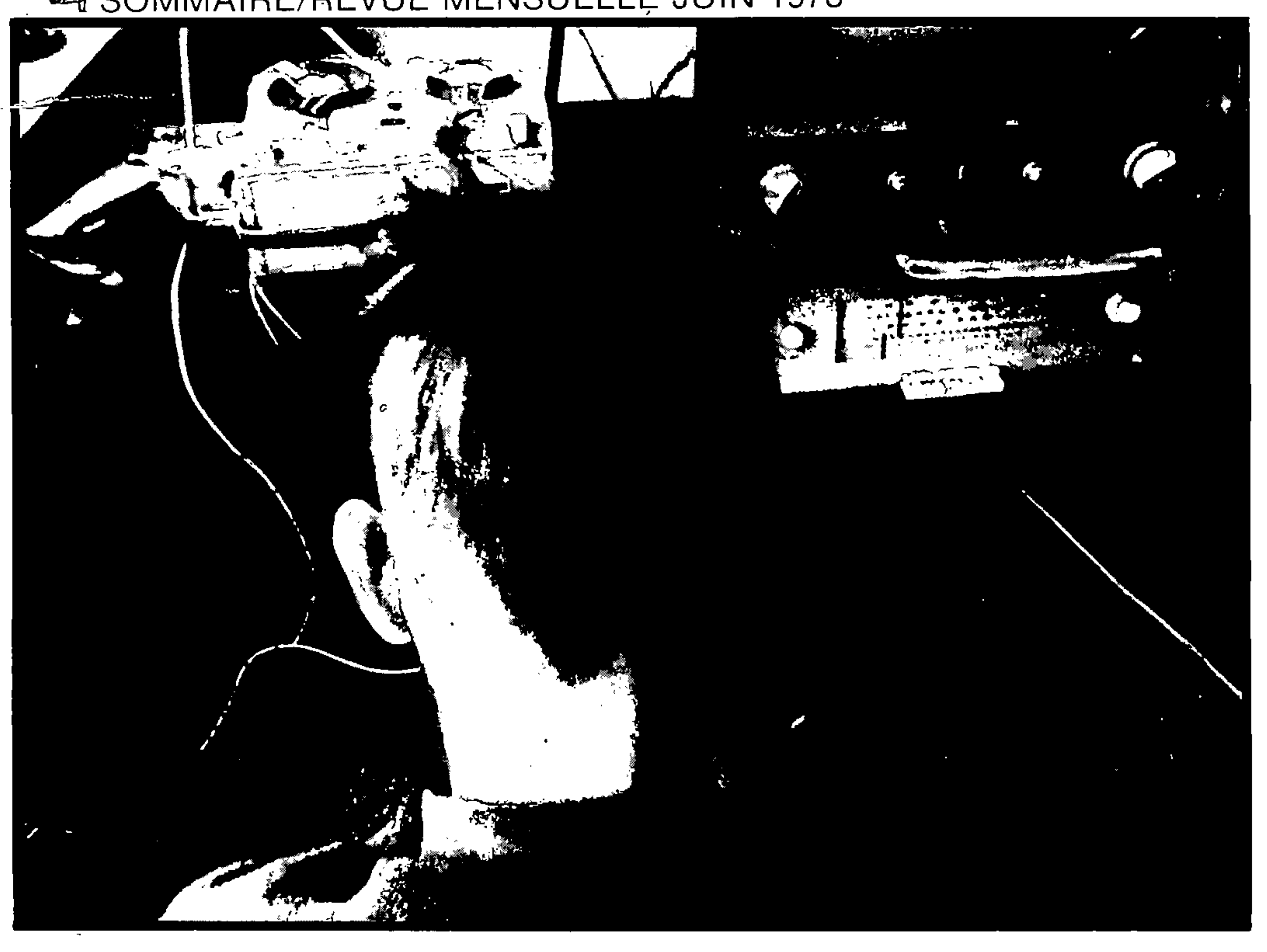
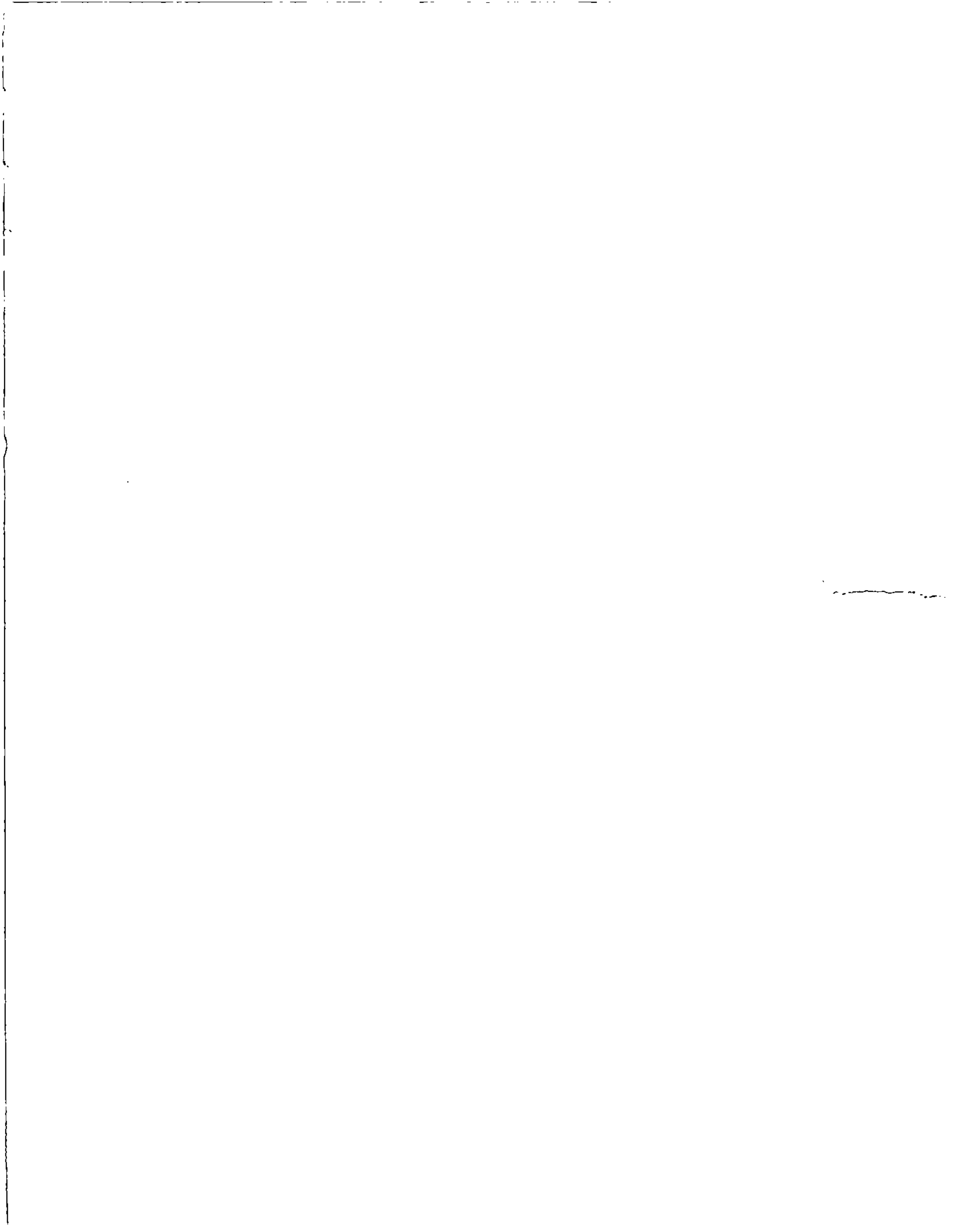
CAHIERS DU CINEMA 289

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE JUIN 1978







COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana

MAQUETTE
Daniel et Co

MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITE
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

EDITION
Jean Narboni

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION ET GERANT
Jacques Doniol-Valcroze

CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine)
Administration - Abonnements : 343 98 75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 289 **JUIN 1978**

En couverture : *Herman Slobbe (L'Enfant aveugle 2)*, de Johan van der Keuken.

S.M. EISENSTEIN ET W. REICH
CORRESPONDANCE(S)





PRÉSENTATION

PAR FRANÇOIS ALBERA

En janvier 1977, une revue soviétique de sociologie publie deux lettres d'Eisenstein et de W. Reich écrites en 1934 que Naoum Kleiman a trouvées dans un exemplaire de La Fonction de l'orgasme *ayant appartenu au cinéaste (1).*

La publication de ces deux lettres projette ainsi un éclairage aussi soudain que partiel sur les rapports d'Eisenstein à la psychanalyse. Jusqu'ici on ignorait complètement qu'Eisenstein ait eu des rapports suivis avec Wilhelm Reich et qu'en 1934 ces deux "dissidents" se donnaient du "Très Cher Camarade..." (2). Rappelé sans ménagement d'Amérique, Eisenstein est à la veille de se faire blâmer et sermonner (y compris par ses "collègues") (3), à la veille du drame du Pré de Béjine *qui le conduira au bord du suicide (4). Reich, en exil au Danemark, vient de se faire exclure de l'Association psychanalytique internationale après l'avoir été du Parti communiste allemand.*

Si les biographes - Mary Seton, Ion Barna, Werner Sudendorf - font mention de l'intérêt d'Eisenstein pour la psychanalyse, la psychologie - surtout lors de son passage en Europe et aux USA (il rencontre le Dr. H. Sachs à Berlin, visite le Magnus Hirschfeld Institut, et un rendez-vous avec Freud lui est "presque" arrangé par Stefan Zweig) -, on a coutume de n'y voir qu'une tentative d'"auto-analyse" (Cf D. Fernandez). Or, si sans conteste E. entretient un rapport d'attraction et de répulsion par rapport à Freud qui renvoie à la "question biographique" (5), la psychanalyse s'intègre à son projet "esthétique", sa théorie de l'art et du cinéma. Les étudiants du VGIK de 2e année avaient à étudier Prinzhorn et Freud à propos des "lois de l'expressivité humaine".

On sait par les textes des Mémoires *qu'E. lut Freud très tôt :* Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci *et (vraisemblablement) des extraits de la* Traumdeutung *vers 1918, les* Trois Essais *en 1920. S'il n'est guère fait état explicitement de la théorie freudienne dans les écrits théoriques ("Montage 38" cite cependant* Le Mot d'esprit*), jusqu'au retour des USA Eisenstein soulignera l'importance qu'il accorde à Freud. Les journalistes américains Louis Fischer et Joseph Freeman, lors de leurs séjours à Moscou en 1927, recueillent chacun de leur côté des déclarations sans ambiguïté de ce point de vue (6). Freeman rapporte même une conversation d'E. et de Tretiakov où ce dernier, occupé à rédiger une note biographique sur le cinéaste, est prié de mettre l'accent sur "l'influence énorme de Freud". L'année suivante, à Berlin, Eisenstein consent à se dire "freudien" lors d'une interview à la* Welkbühne. *Il s'agit bien alors d'expliciter la logique signifiante du cinéma et non les rapports du créateur à son produit comme c'est le cas par contre l'année suivante dans* Cinémonde *de décembre 1929, où il évoque à nouveau l'étude de Freud sur Léonard (7).*

Pour toutes sortes de raisons allant de "l'interdit" sur Freud et la psychanalyse en URSS à partir des années 30 (8), au refoulement du sexuel, Eisenstein va progressivement dénier toute pertinence à la théorie freudienne. Dans les Mémoires *il dit ainsi :* "il m'a fallu des années pour m'apercevoir que le fondement premier des pulsions est plus large que le sexuel auquel le confine Freud, c'est-à-dire plus large que le cadre de la simple aventure biologique des personnes humaines" *(9). L'entretien avec I. Veissfeld, juste avant sa mort, revient dans les mêmes termes sur ce problème (10), mais on peut constater, à la lecture de la réponse à Reich, qu'en 1934 déjà, Eisenstein a élaboré ce type de réfutation de la psychanalyse nourrie en partie de ses lectures des psychologues allemands (11). Ce refus de la psychanalyse coïncide par ailleurs avec la réflexion sur* l'extase, *citée dans cette lettre (12). Eisenstein se tourne alors du côté de la pensée pré-logique et du rapport de la représentation à la mémoire. La conférence de 1935 ("Nouveaux problèmes de la forme filmique") met en place la première hypothèse en conjuguant l'anthropologie et la psychologie : Lévy-Bruhl, Wundt (analystes des sociétés primitives) et Louria, Vygotsky (ce dernier publie* Langage et pensée *en 1934). Eisenstein y reprend le dogme "matérialiste" de la répétition de l'ontogenèse dans la phylogenèse et inscrit un aspect évolutionniste dans sa recherche. "Montage Vertical" (1940) développe la seconde hypothèse en utilisant notamment la Gestalt-psychologie.*

On peut remarquer que dans cette lettre de 1934, Eisenstein répond à Reich sur le terrain de celui-ci et nullement d'un point de vue freudien : la référence au végétatif, à l'organique, la distinction du normal et du pathologique appartiennent à la problématique reichienne de ces années-là (Cf La Révolution sexuelle*). A cette époque-là Eisenstein, après s'être référé à Pavlov et Bekhteriev, est entièrement "pris" dans une interrogation "psycho-linguistique" (Cf ses conversations avec Paul Robeson évoquées dans* Mémoires *: il y passe de Marr à Lévy-Bruhl, Wundt, Frazer, Humboldt, Cushing et Granet !). Quest-ce qui* avant *le langage,* avant *la conscience, nous y conduit ? Le film ayant à faire parcourir au spectateur ce chemin "de couche en couche", du "langage primitif à la forme la plus élevée", au "contenu idéologique", au "thème", autant dire : l'Idée (il cite dans sa lettre comme dans "Nouveaux problèmes de la forme" : Hegel).*

F. A.

NOTES

1) La bibliothèque d'E. et les cours sténographiés du VGIK constituent la partie cachée de l'iceberg «Ecrits d'Eisenstein» la plus considérable ! Livres, cahiers, revues, coupures de presse couverts de notes, feuillets esquissant des réponses, des découpages, des plans, etc. Ainsi, par exemple, le volume de *Musique de cinéma* d'Eisler et Adorno qui critique la musique de *Nevski* contient une dizaine de pages de réfutation. Nombre de romans sont «découpés» comme pour une adaptation au cinéma. Etc.

2) «Werter Genosse...» : E. et R. emploient la même formule d'estime et de camaraderie.

3) Cf les interventions de cinéastes après le discours «Nouveaux problèmes de la forme» reproduites dans *Le Film : sa forme/son sens* (Ed. C. Bourgois), p. 166-171.

4) V. Chklovski, *Un livre sur Eisenstein* Moscou, 1973), p. 238.

5) La dernière parenthèse de sa lettre (dans un passage final ajouté après coup) le dit clairement... Cf aussi l'évocation des dessins si «révélateurs», si «impudemment sincères» qu'ils sont déchirés sur le champ (pas tous, heureusement !) dans *Mémoires I, p. 109 (Ed. 10/18).*

Sur le rapport à Freud on peut se reporter à l'article de Jacques Aumont, «Eisenstein avec Freud (notes)» dans les *Cahiers 226/7,* ainsi qu'à son introduction au tome I des *Mémoires* (10/18).

6) L. Fischer, «Mass Movie» dans *The Nation* du 9.11.27 (New York), J. Freeman, *An American Testament,* 1936. Cités par M. Seton, dans son *Serge Eisenstein A life* (traduit avec coupures au Seuil).

7) «... Nous avons une position erronnée sur la notion de symbole. Il est faux d'affirmer que le symbole soit une chose sans vie. La force du symboliser est toujours une force vivante, car elle appartient à l'essence de la réaction humaine sensible.
— Ahah ! vous êtes donc freudien ?
— Sans doute. Du fait que chaque homme symbolise sans le remarquer, il faut que le film en tire les conséquences. Ce n'est pas le symbole devenu qui m'intéresse, mais le symbole en devenir. Ainsi, par exemple, je vais exprimer la doctrine de la dialectique marxiste de manière plastique...» Entretien avec Bruno Frei dans *Die Weltbühne* n° 32, 1928 (repris en extrait dans *E., Schriften 3,* Reihe Hanser Verlag, p. 260).

8) V. Jean Marti, «La psychanalyse en Russie (1909-1930)», *Critique* n° 346 (mars 76). La Russie a connu la psychanalyse avant 1914, avant la France ou l'Italie. Louria est d'ailleurs connu d'abord comme psychanalyste. Le Dr. Tatiana Rosenthal, psychanalyste, critique cependant «le monisme psychosexuel de Freud», de même Vera Schmidt. Ces deux médecins exerceront la psychanalyse sous le régime socialiste, notamment dans le cadre de l'Institut psychanalytique d'Etat de Moscou où l'on publie de nombreuses traductions de Freud, Ferencsi, M. Klein, etc. A cette époque, l'école réflexologique et l'école analytique, «loin de s'opposer cherchaient à se rapprocher» (J. Marti, op.cit.). Vers 1925-6, Eisenstein se réclamera *à la fois* de Pavlov et Freud.

Les psychanalystes soviétiques accordaient une place centrale à la *sublimation* pour s'opposer à la domination du sexuel : les pulsions, les désirs individuels ne sont pas destinés à être satisfaits mais sublimés dans des activités socialement utiles.

Il est évident qu'il y a «tout de suite» en URSS des marxistes anti-freudiens, «anti-sexuels». Mais entre le reproche de «freudisme» fait à E. par Pletniev en 1924 et la sommation de se «libérer une fois pour toutes de ce complexe freudien» après son allocution au Congrès des cinéastes de 1935, il y a une distance...

9) *Mémoires I* (op.cit.), p. 138-9.

10) «Mon dernier entretien avec E.» par Ilya Veissfeld, *Cahiers du cinéma* n° 208.

11) Par ex. W. Wundt ou Ludwig Klages, dont le refus de la psychanalyse s'énonce en ces termes : elle est un «pansexualisme» où «l'individu vivant est un appendice de ces cellules génératrices dont il constitue une variable dépendante ; motif qui par ailleurs rappelle Schopenhauer...» (in *Die Wissenschaft des Charakters,* 1927).

12) L'Extase (ex-stasis), c'est la «sortie de lui-même» du spectateur, ce qui le fait changer de place, sauter de son fauteuil, applaudir, crier... Non une sortie «dans le néant», l'extase c'est «le passage à quelque chose d'autre, autre par la qualité» («De la structure des choses» dans *La Non-indifférente nature*). Succédant à la théorie de l'attraction, du conflit et du cinéma intellectuel, l'extase signifie le moment de la saisie de la thèse, c'est l'aufhebung, le moment de la totalisation idéologique. Eisenstein voyait une effectuation primitive de ce processus dans l'extase mystique, d'où son intérêt pour ce phénomène lors de son séjour en France, dans l'étude des textes mystiques et des travaux religieux. Jusqu'à *La Non-indifférente nature,* cette théorie n'est pas énoncée vraiment (c'est-à-dire dans les années 40), il est donc intéressant de lire ici que ce problème l'a déjà occupé considérablement.

1

Wilhelm Reich à Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein
Boîte Postale 827
Copenhague 14.VII.1934

Cher camarade Eisenstein !

Dès que j'ai reçu votre missive, j'ai pris les dispositions pour que la maison d'édition vous adresse les écrits que vous désirez. Je vous prie de réclamer, au cas où l'envoi ne serait pas entre vos mains dans les dix jours. Le livre sur l'orgasme est épuisé, peut-être l' *«Internationaler Psychoanalystischer Verlag», Wien I. Börsegasse II,* a-t-il encore des exemplaires.

Puisque vous formulez votre intérêt pour ma conception de l'économie sexuelle, j'aimerais attirer votre attention sur le fait que la suite des analyses théoriques-cliniques sur le problème fondamental (l'«antithèse originaire (1) de la vie végétative») paraîtra dans les prochains numéros de la revue (2). Ce fut pour moi un plaisir particulier que d'entendre de la part d'un camarade qui joue un rôle de chef de file dans le domaine de l'art, que l'art a beaucoup à voir avec le problème central de la substance vivante, avec l'orgasme. On ne l'entend pas dire d'ordinaire ou, au contraire, on fait l'expérience d'un refus massif quand on ose tirer l'art élevé vers d'aussi «basses régions» que la vie sexuelle. Je pense à une formulation du camarade Hanns Eisler, que nous connaissons tous les deux, niant tout rapport entre la musique et la sexualité ; j'ai du mal à concevoir comment une telle chose est possible ; mais que cela ferme toute possibilité de maîtriser les questions vivantes de politique culturelle du mouvement prolétarien, j'en ai la certitude et j'espère pouvoir le prouver exhaustivement un jour.

Je vous remercie de tout cœur pour l'aide que vous êtes prêt à m'apporter. Je crois que ce serait rendre un grand service à la cause de la révolution culturelle si nous parvenions à saisir fondamentalement la signification de la politique sexuelle pour le cinéma révolutionnaire, et de la traduire dans la pratique. Peut-être aurons-nous un jour l'occasion d'échanger nos vues à ce sujet. Depuis de nombreuses années la question qui me préoccupe c'est de savoir comment à la politique sexuelle cinématographique bourgeoise on pourrait opposer de manière consciente et conséquente une politique sexuelle révolutionnaire. Jusqu'à présent notre travail dans ce domaine est, de manière prépondérante, rationaliste, mais il me semble refouler par trop à l'arrière-plan la question de la vie personnelle, en particulier sexuelle, ou bien ne pas lui donner toujours une solution juste. Pour donner une idée de ce que j'entends : *Lit et Sofa* avait pour l'essentiel un point de départ juste, dans *Le Chemin de la vie* on ne dit pas quelle forme sexuelle il faut opposer à la forme sexuelle bourgeoise ; dans *La Terre* on donne une expression brillante à l'élément orgastique, dans *Potemkine* on est véritablement subjugué par la rythmique qui est une continuation directe du rythme sexuel-biologique fondamental (3). Pour autant que je puisse en juger, les idées rationnelles du communisme atteignent à leur pleine efficience quand elles sont reliées de la bonne manière au rythme biologique. Pardonnez-moi d'oser esquisser ainsi sur le papier des questions aussi difficiles, mais je le répète — comme je m'occupe de ces questions depuis longtemps, je ne voulais pas laisser passer l'occasion d'y faire allusion à votre intention. Ça me ferait énormément plaisir si une discussion préparatoire sur ces questions pouvait être poursuivie et cela serait sans aucun doute bénéfique pour notre travail si un jour vous nous exposiez votre opinion sur les possibilités d'investir la vie affective de l'homme, y compris sa vie sexuelle — dans les objectifs rationnels de la politique culturelle révolutionnaire. Nous préparons ici un ouvrage (4) assez important sur les effets et les méthodes d'influence du film bourgeois sur la large masse apolitique.

P.S. Dans le livre sur l'Orgasme, je m'en tiens fermement à la conception clinique ; le dernier chapitre que j'ai écrit dans ma période pré-marxiste nécessite de nombreuses corrections.

1. "Urgegensak". Nous traduisons ici le préfixe *Ur* par *originaire* à la suite de Laplanche et Pontalis (Cf *Urszene* - scène originaire -, *Urverdrängung* - refoulement originaire -) pour éviter les termes de *primaire, primitif, primordial, basique*, etc. plus chargés idéologiquement, souvent utilisés dans les traductions françaises de Freud et Reich.

2. Il s'agit sans doute de la revue *Zeitschrift für Politische Psychologie und Sexualökonomie* qui fut fondée au Danemark en 1934 après la rupture de Reich avec l'Association psychanalytique internationale. C'est dans cette revue que Reich publia le résultat de ses recherches théoriques sur la vie végétative sous le titre "Der Urgegensatz des vegetativen Lebens" (L'antithèse originaire de la vie végétative).

3. *Lit et Sofa*, ou *Trois dans un sous-sol*, ou *L'Amour à trois* (Tretya Mechtchanskaya) d'Abram Room (scénario de V. Chklovski), 1927; *Le Chemin de la vie* (Poutyovka v jizn) de Nicolas Ekk, 1931; *La Terre* (Zemlya) d'Alexandre Dovjenko, 1930; *Le Cuirassé "Potemkine"* de S.-M. Eisenstein, 1925.

4. C'est dans le même contexte que Reich élabore l'ouvrage intitulé *Die sexualität im Kulturkampf - Zur sozialistischen Umstrukturierung des Menschen* édité par le Sexpol Verlag à Copenhague en 1936.



La Terre : «Une expression brillante à l'élément orgastique»

Le chemin de la vie : «On ne dit pas quelle forme sexuelle il faut opposer à la forme sexuelle bourgeoise»

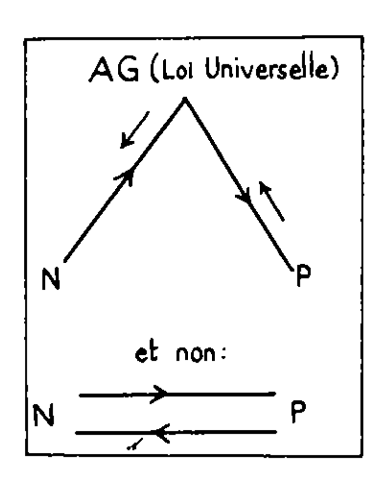


2

Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein à Wilhelm Reich
(sans date)

Cher camarade Reich !

Je vous suis très reconnaissant pour votre envoi qui est du plus haut intérêt. Votre nouvel article, à nouveau, est d'un grand intérêt. Mais j'aimerais mettre en œuvre précisément une confrontation de nos conceptions respectives. Il me semble que chez vous, tout comme dans la psychanalyse, on met bien trop l'accent sur le purement sexuel. J'entends par là le sexuel-génital. Selon moi, le génital comme base de toutes manifestations, ce n'est pas juste. Cette fonction, je l'assignerais plutôt au Végétatif-organique, processus dans lequel le sexuel n'est qu'une manifestation singulière (l'une des plus fortes, mais pourtant parallèle aux autres et non déterminante comme base). Le déplacement et l'intrication des fonctions dérivées (1) du Végétatif-biologique, voilà ce qui conduit à des explications selon lesquelles (dans une conception tout à fait mécaniste) un élément a pour base un autre élément. Je ne me suis pas suffisamment occupé de la question dans son ensemble pour être en mesure de mener une discussion sur ce domaine dans sa totalité. Mais un problème partiel — l'extase (2) (en relation avec le pathos), à laquelle j'ai consacré beaucoup de temps —, me convainc totalement que la conception sexuelle courante de ce phénomène conduit dans une direction totalement fausse (3). En elle (l'extase), la figure sexuelle n'est rien de plus qu'une «station intermédiaire», un stade intermédiaire. L'orgasme sexuel en tant que tel n'est qu'une manifestation isolée de l'extatique. C'est, comme je le dis, la voie la plus «économique» (4) et la plus courante dans les possibilités de jouissance extatique, laquelle repose complètement sur des phénomènes primaires (5) qui sont pré-sexuels et en direction desquels l'activité sexuelle peut servir de «traversée». La manière disproportionnée de concevoir et d'accentuer l'élément isolé, le sexuel, en dehors du contexte de sa signification (6) véritable, est l'une des fautes commises couramment. Cela peut bien être juste dans le cas pathologique, là où cette accentuation est précisément la *condition* du pathologique. Il n'est pas possible de tracer la frontière entre le normal et le pathologique — n'importe quel enfant sait ça aujourd'hui. Mais après que pendant des années on a fait porter l'intérêt sur le pathologique, il serait peut-être temps de pénétrer plus profondément dans le normal. L'image psychanalytique du monde est le reflet d'un monde social pathologique. L'hypersexualisation qui découle de raisons liées à la misère sexuelle est — pour *ce* monde-là — «normale». Et dans ce monde et ses entours, nulle autre conception ne peut éclore. La critique d'une telle conception du monde ne peut venir que d'un monde, d'une partie du monde où le «normal» est — normal et courant, où les gens ne sont pas *ancrés* dans des contradictions sociales qui conditionnent et engendrent toutes les autres contradictions et en fin de compte déplacent toute l'image normale de l'existence, et saisissent ce qui est comme ce qui «doit être». On a déjà progressé très loin dans la négation de cet ordre sur le plan social. Mais on commet encore des erreurs de lecture lorsqu'on a affaire non plus à la réalité primaire de base de l'exploitation, mais à la superstructure. On admet cette dernière comme organique (7) et normale bien qu'une telle conception ne soit rien de plus qu'une réflexion des rapports sociaux tout à fait non-organiques et anormaux qui en sont le fondement. De là vient par exemple que la psychanalyse soit éclairante dans des cas pathologiques (même si elle n'est outre mesure efficace sur le plan thérapeutique — et sur ce point Stefan Zweig (8) a raison — à la psychanalyse, il manque la... psychosynthèse). Par contre lorsqu'elle tente de clarifier des phénomènes «normaux» (c'est-à-dire les phénomènes qui, relevant du soubassement «Normal-pathologique», se rapprochent du côté normal), elle va constamment à l'échec du point de vue pratique. En premier lieu, tout ce qui a trait à l'art et l'activité artistique comprise comme procès de travail. Ici la psychanalyse ne donne en effet *rien* de concret ni de constructif. Finalement la psychanalyse ne donne en effet ici rien de révélateur en ce qui concerne le procès — et au lieu de cela que du sensationnel dans l'ordre de l'intime — et très peu de choses qui aient simplement trait à la matière symbolique de l'œuvre (9). Mais rien en ce qui concerne la forme comme lois de construction en tant que telle de l'œuvre (donc au sens hegelien de cette notion). Donc non seulement ce qui, dans le couple indissociable contenu-forme, est plus proche du purement anecdotique dans le projet et non pas du *processuel* qui se matérialise en œuvre d'art. Dès que vous pourrez vous libérer de la conception sexuelle-fétichiste et observer le monde à partir de l'image sexuelle et organique Normale, la chose se transfor-



mera totalement. En tant que marxiste, vous devez savoir que pathologie et norme, bien qu'elles puissent être quantativement comparables, sont qualitativement incommensurables. Ce qui veut dire que ce qui règle les rapports dans l'image de l'existence propre au pathologique n'est pas «transposable» comme loi pour le normal. Et la liaison des deux ne se fait pas en ligne droite mais sous la forme d'un triangle dans lequel le sommet figure une certaine loi universelle dont la manifestation peut se révéler tantôt normale, tantôt pathologique. Un passage direct de l'un vers l'autre au plan de la *compréhension* de l'un par l'autre n'est pas possible (bien que le passage *lui-même* soit possible et ait lieu) et au cas où il serait néanmoins tenté, cela conduirait inévitablement à la réfutation du système qui se permet pourtant une telle conception de la chose.

Ceci est — je crois — la position vitale et instinctivement juste qui conditionne le fait que l'on s'oppose à la psychanalyse. *L'image des rapports représentés par la psychanalyse nie l'état de chose réel.* L'autoprojection de la névrose à laquelle on a fait endosser tout le rejet de la psychanalyse (10) joue un rôle aussi limité — même s'il est tapageur par ailleurs —, que le sexuel dans l'image déformée hypersexualisée de la réalité qu'édifie la psychanalyse pathologique en elle-même. C'est ce qui explique la disproportion entre le refus de la psychanalyse finalement par un très petit nombre de «patients» — le temps de la réfutation obscurantiste vulgaire de la psychanalyse des premières années est dépassé depuis longtemps — et d'autre part par le système philosophique entier de tout un pays — et le seul — sain *socialement* ! Je souligne intentionnellement (11) ici non pas la contradiction du marxisme avec le système qui se présente en premier lieu comme d'inspiration biologique au lieu d'être orienté sociologiquement, mais les raisons internes de l'opposition conditionnées par l'organique, qui dans la «part» *normale* de la personnalité s'élèvent contre la psychanalyse tout à fait naturellement (et non dans la part pathologique qui précisément s'adonne à la psychanalyse avec un plaisir manifeste, le premier mouvement de retrait passé !) (12).

NOTES

1. Littéralement : «fonctions dérivatives» (derivativen Funktionen).

2. La problématique de l'*extase* apparaît dans les textes d'Eisenstein après la théorie du «cinéma intellectuel» des années 1928-1930. Elle sera surtout développée dans *La Non-indifférente nature* (recueil de textes écrits entre 1939 et 1947). Curieusement, un texte aussi important que «Nouveaux problèmes de la forme», contemporain de cette lettre (1935, repris dans *Film Form*), ne mentionne pas l'extase dans l'exposé consacré à la «pensée pré-logique», «sensitive», laquelle sert de fondement au passage du cinéma intellectuel au *monologue intérieur*. Cependant un dessin mexicain («Ex Stasis») et une photographie prise aux U.S.A. («Sur quoi je travaille», «pathos», «extase»...) attestent bien du travail sur cette question.

3. Cf. *Encore* de J. Lacan. «..ramener le mysticisme à des affaires de foutre... ça n'est pas ça du tout».

4. «der «billigste»..Weg» : le terme «billig» est ici connoté péjorativement. On peut lire : «médiocre», ou «facile» plutôt qu'«économique».

5. *Ur*phänomen : E. utilise une notion qui appartient aussi bien au discours classique (Goethe) que romantique (Philosophie de la Nature) ou psychanalytique de type jungien. Le préfixe *ur-* peut se traduire soit par «primitif, archaïque», soit par «primaire», «fondamental», comme nous le proposons ici.

6. «Die disproportion, in welcher das Einzelne, das Sexuelle weit ausserhalb dem Rahmen *ihrer wirklichen Bedeutung* aufgefasst und betont wird,...» : *ihrer..Bedeutung* est morphologiquement un datif sing. fém. Ça ne peut être qu'une reprise anaphorique de «die sexuelle Betätitung» de la phrase précédente. D'où la traduction explicite suivante : *«La manière disproportionnée de concevoir et d'accentuer l'élément isolé, en le sortant du contexte de la signification véritable de cette dernière (l'activité sexuelle) est...»*

7. Ici, comme dans tout le texte, «organique» est à entendre au sens «biologique» et non au sens de «cohérent», «unifié», etc. (sens couramment employé par E. dans ses textes).

8. Stefan Zweig (1881-1942), auteur de très nombreuses monographies littéraires et historiques et notamment — en 1931 — de *La Guérison par l'esprit*, livre à la gloire de M. Baker-Eddy, Messmer et Freud. Eisenstein avait lu le *Freud* de Zweig — il le cite dans les *Mémoires* («Le mal voltairien») — et Zweig devait arranger une rencontre entre E. et Freud, qui n'eut pas lieu...

9. Cf. dans les *Mémoires* le processus plusieurs fois décrit qui conduit d'une «obsession», d'une image d'enfance, à sa reprise dans un film, dans l'énoncé d'une «thèse».

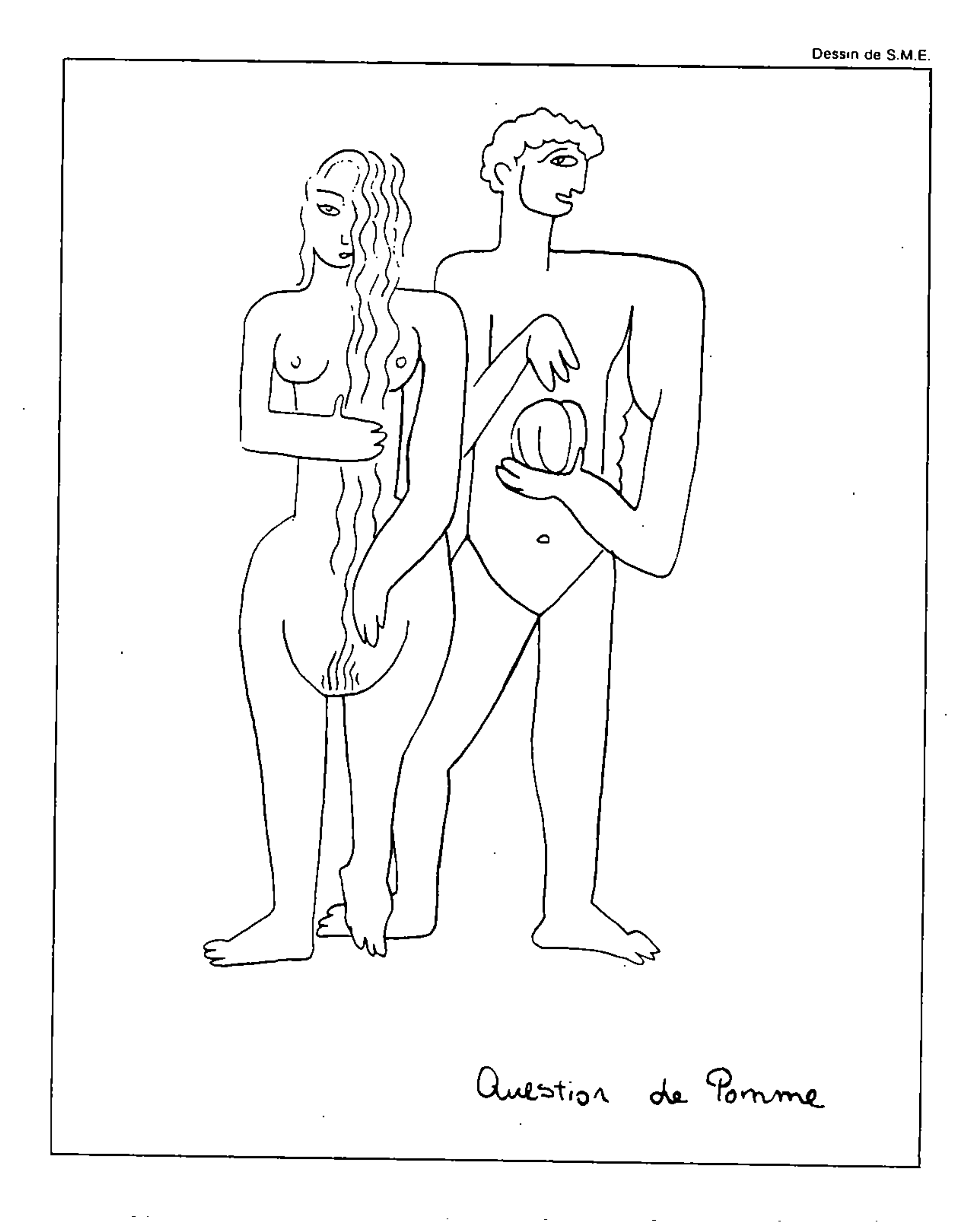
10. Allusion probable aux paroles de Freud faisant du rejet de la psychanalyse le symptôme de sa pertinence puisqu'il atteste d'une résistance... (dans *Introduction à la psychanalyse. Nouvelles conférences sur la psychanalyse*).

11. Ce passage jusqu'à la fin de la lettre a été rajouté au crayon dans un deuxième temps.

12. La lettre s'interrompt ici, non datée et non signée, ce qui est inhabituel dans les manuscrits d'E., y compris les brouillons de lettres. Cependant il est écrit sur la lettre de W. Reich : «Répondu le 28.VII.34» ; on peut donc penser que ce texte est bien l'ébauche d'une réponse à W. Reich envoyée à cette date. Les deux textes se trouvaient glissés dans un exemplaire de *La fonction de l'orgasme* de la bibliothèque d'E. (ces renseignements nous ont été fournis par Naoum Kleiman).

Les deux lettres ont été publiées en allemand (langue originale des deux textes) et en russe dans *Recherches sociologiques* N.1, 1977 (Moscou)
Traduction de l'allemand de Vincent Jezewski en collaboration avec François Albera. Une traduction du russe de la lettre d'E. par Catherine Courtiau a servi de moyen de comparaison.
Notes de Fr. Albera et V. Jezewski.

Dessin de S.M.E.





SANS IMAGES PRECONÇUES

PAR JEAN-PAUL FARGIER

Johan van der Keuken est né à Amsterdam en 1938.

En 1955, il publie un premier album de photographies, *Nous avons 17 ans,* bientôt suivi d'un second, *Derrière la vitre.*

Entre 56 et 58, il s'ennuie à l'IDHEC, désespérant du cinéma, sauf aux heures où il parcourt, avec ses amis James Blue et Derry Hall, *Paris à l'aube.* Son premier film, 10 minutes, noir et blanc.

A partir de 1962, parallèlement à sa carrière de photographe (nombreuses expositions dans diverses villes d'Europe, album *Paris mortel* en 63) il commence à faire des films pour la télévision hollandaise. *Yrrah, Tajiri, Opland* et *Lucebert, peintre-poète :* quatre courts métrages sur des artistes, pour lesquels van der Keuken tient la caméra et assure le montage.

En 1963, il adapte une nouvelle de Remco Campert, *The Old Lady* (25mn/noir et blanc).

En 1964 : *Indonesian Boy* (40 mn/ noir et blanc), *Blind Child* (24 mn/ noir et blanc), première incursion dans l'univers des aveugles.

1965 : *Beppie* (38 mn/noir et blanc), portrait d'une jeune fille bien de son temps; et *Four Walls* (22 mn/noir et blanc), les quatres murs problématiques de la crise du logement.

En 1966, s'attachant à l'un des enfants aveugles rencontrés pendant le tournage deux ans plus tôt, il filme *Herman Slobbe ou L'Enfant aveugle 2* (27 mn/noir et blanc).

1967 : *Un film pour Lucebert* (20 mn/ couleur) et *Big Ben* (32 mn/ noir et blanc) sur une tournée européenne du saxophoniste noir Ben Webster.

En 1968, comme caméraman, il accompagne au Biafra Louis van Gasteren pour *Report From Biafra.* Et au retour, il filme *The Spirit Of The Time* (42 mn/ noir et blanc), un essai sur le phénomène hippy, la lutte contre la guerre du Vietnam et autres formes de politisation de la jeunesse en ce temps-là.

1970 : Velocity : 40-70 (25 mn/couleur), un film commandé par la Ville d'Amsterdam pour commémorer la fin de la guerre vingt-cinq ans plus tôt et que van der Keuken a réalisé sans utiliser le moindre document d'époque, en ne filmant que des choses vues/visibles aujourd'hui. Et *Beauty* (25 mn/couleur) que l'on peut regarder comme une tentative de déconstruction de la narration par la fiction.

1972 : *Diary* (80 mn/couleur), premier volet du Triptyque Nord-Sud. Mise en rapport de trois sociétés différentes du point de vue de leurs outils (Cameroun, Maroc, Hollande), incluant des éléments personnels (naissance du troisième enfant de Van der Keuken) et des fragments de fiction.

1973 : quatre courts métrages *(La porte, Vietnam opéra, Le Mur, La Leçon de lecture)* et un long métrage, *La Forteresse blanche,* deuxième volet du Triptyque Nord-Sud. *La Forteresse blanche* met en rapport des images filmées en Hollande, dans l'île de Formentera (Espagne) et dans le ghetto noir de Colombus, Ohio (USA).

1974 : *Le Nouvel âge glaciaire*, dernier volet du Triptype Nord-Sud, met en rapport des situations vécues en Hollande et au Pérou.

1975 : *Vacances du cinéaste* (30 mn/couleur), à l'occasion d'un congé en France, une sorte d'autobiofilmographie, doublée d'une reflexion sur le devenir-détritus des êtres.

1976 : *Printemps* (1 h 25 mn/couleur), autour de la crise économique en Europe (cf. l'article de S. Daney, *Cahiers* 276).

1977-78 : *La Jungle plate* (1 h 30 mn/couleur), autour de la lutte pour la sauvegarde de la Waddenzee, région côtière à cheval sur la Hollande et l'Allemagne - film programmé à la dernière semaine des *Cahiers*.

En projet : *Le Maître et le géant* (titre provisoire), un film écrit avec Claude Ménard, où des personnages de fiction seront confrontés à l'Imaginaire de l'Economique.

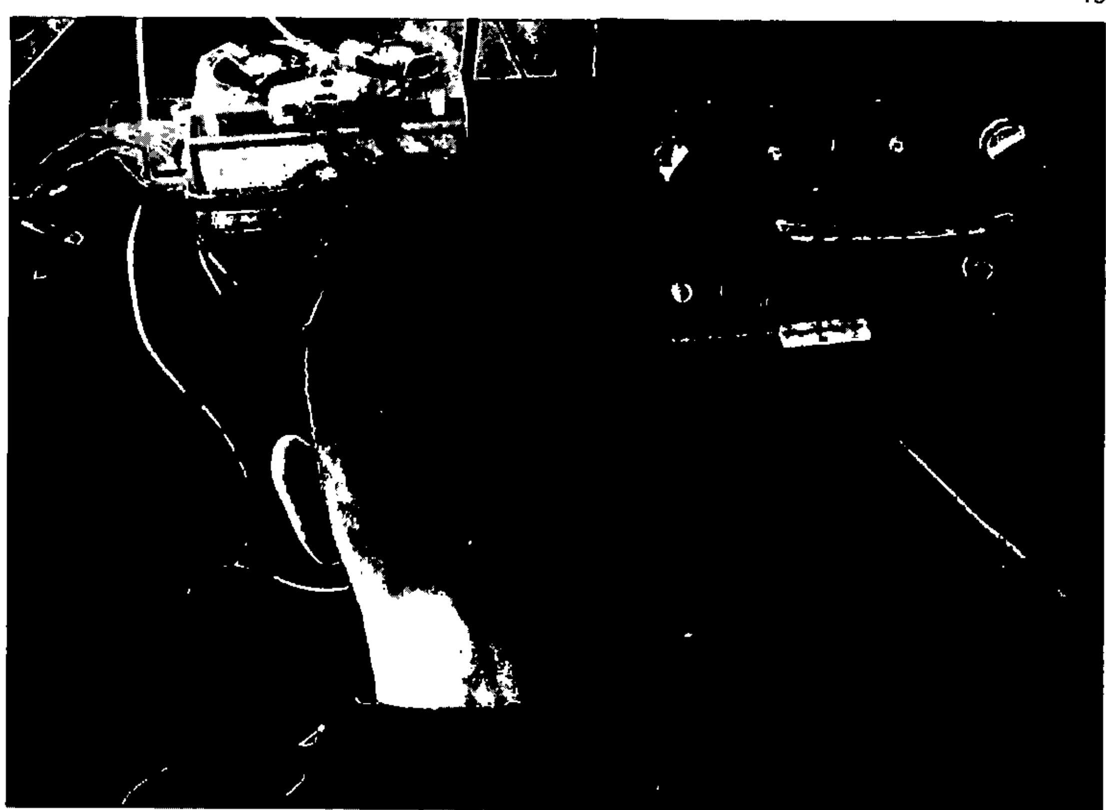
Une vingtaine de courts ou moyens métrages, cinq longs métrages : un travail soutenu sur plus de quinze ans, une œuvre. Une œuvre dont il est grand temps de s'apercevoir non seulement qu'elle existe mais qu'elle compte et que son auteur est un des cinéastes les plus importants d'aujourd'hui. Il convenait donc de commencer à présenter Johan van der Keuken par là où d'habitude s'achève ce type d'article, par la filmographie.

Celle-ci étant posée, je voudrais maintenant, avant (ou afin) d'avancer quelques propositions sur les films de J.v.d.K. interroger – chose qui ne va pas de soi – ce plaisir sans cesse renouvelé, non pas répété mais réellement différent, que j'éprouve non seulement à les voir mais à les revoir et re-voir – et il en est certains que j'ai vus une bonne dizaine de fois, ayant fait avec eux, il y a deux ou trois ans, la tournée des distributeurs Art-et-essai et des programmateurs de télévision, croyant naïvement qu'ils allaient se saisir de cette œuvre rare, mais à l'époque seuls les *Cahiers* en ont tout de suite reconnu la singulière importance. Plaisir pour le moins inattendu de la part de films qu'on peut difficilement classer ailleurs que dans le genre documentaire, quelles que soient les réserves qu'il faille faire parce qu'ils en excédent constamment les limites et quelles que soient les dénominations correctives (essai, reportage à la première personne, fiction objective) qu'on leur applique pour mieux les situer. Plaisir *sur-prenant* de la re-vision, si l'on songe que la quasi-totalité des films du genre documentaire distille dès la première vision le sentiment du déjà-vu et l'ennui par conséquent.

Ce plaisir qui ne se dément pas de vision en vision mais au contraire s'accroît en se déplaçant sur des régions toujours différentes des films de J.v.d.K. tient, me semble-t-il, à deux types de raisons.

Ce qui saute aux yeux d'abord, au spectacle de n'importe quel film de J.v.d.K. c'est la richesse du travail sur les signifiants, l'extrême complexité formelle de l'ensemble en même temps que la beauté pensée de chaque plan, cette rhapsodie des matériaux épars qui *fond* tout en musique. Raccords dans le mouvement, raccords dans la couleur, raccords dans la durée, raccords dans l'analogie, cycles et retour de cycles, déplacement des sons, jamais depuis *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet) on n'avait vu un tel jeu d'attractions et d'oppositions, d'enchaînements et de ruptures, d'inserts et d'écarts, de brèches et de résidus, de miettes et de blocs, d'effets de surface et de triple fond, bref une expression aussi richement et finement *résillée*.

Chaque plan, avant même d'être incorporé dans une séquence, se voit déjà stratifié au tournage par la collision *marquée* du réel et d'un regard. Marquage difficile à définir mais qui est une affaire, pourrait-on dire, de *sur-cadrage* ou d'*en-cadrement* : toutes choses qui dans l'image – et ce peut être un son, comme l'irruption de cette voix qui pose les questions et qui à l'évidence vient *de derrière* la caméra (que tient J.v.d.K. lui-même) – signalent un droit de regard en train de s'exercer (ce droit de regard dont parle Bonitzer, *Cahiers* 284, à propos de cette autre perversion du naturel qu'il a nommé décadrage). Outre les durées insistantes (qui obligent le spectateur à reconnaître que la chose montrée est d'abord une chose vue et vue par un autre que lui, un autre dont il occupe peut-être indûment la place), outre les répétitions de mouvements dans un même plan sur un même objet (qui déplacent l'attention de la vue prise vers la prise de vue), outre les nombreuses re-prises, recadrages, hésitations réitérées et autres à-coups qui font délibérément sentir la main sous l'image (effet de « hand made »), outre les regards-caméra si fréquents qu'ils semblent davantage recherchés que subis, regards par lesquels les regardés conduisent le spectateur à envisager son propre regard à travers celui qui les dévisage derrière l'objectif, outre les nombreux plans très/trop cruels, insoutenables, qui poussent le spectateur agressé par cet excès du représentable à se défendre d'un « mais ce n'est qu'une image », défense aussitôt minée par le « mais c'est une image *vraie* » des effets de réel dûs au style reportage, outre tout cela, on ne cesse de rencontrer dans le déroulement d'un film de J.v.d.K. des comportements tendus ou appliqués, des gestes à l'évidence dictés ou suggérés, des postures du corps qui répondent à une demande, signent un consentement,



Herman Slobbe, l'enfant aveugle

indiquent de la complicité, bref, en tout état de cause, signalent que les filmés coopèrent à leur filmage. Telles sont quelques-unes des marques déposées sur ses images par J.v.d.K. pour que vacillent les codes (on ne voit jamais mieux la flamme d'une bougie que lorsqu'elle vacille) qui inclinent les films à se donner comme double du monde voire comme le réel même. Et c'est peut-être là, du même coup, que l'art de Van der Keuken frôle le plus celui de la fiction, parce qu'il arrive toujours dans ses films un moment où les filmés se mettent à obéir non à des ordres mais à des désirs d'un sujet extérieur, à ses in-jonctions. Alors c'est l'heure du loup et l'on peut contempler au même instant, bord à bord, tels la nuit et le jour, le sujet et l'objet échangeant leurs contours.

Chacune de ces images, une fois engagée dans le flot du film, liée au flux d'une séquence, se voit enrichie de nouvelles strates signifiantes : contamination d'un plan par un autre, migration des sons, labeur de la musique toujours luxuriante et fonctionnelle, véritable texte autonome ne craignant pas de se mesurer avec les couches de représentations les plus denses, quitte à les décharger à force de surcharge. De tels entrelacs, savants, toujours rythmés, polyphoniques, on devine (même sans exemples particuliers) qu'ils ont de quoi subjuguer plus d'une fois. Mais à eux seuls sans doute ne suffiraient-ils pas à me retenir comme les films de J.v.d.K. le font, s'il n'y avait aussi et inséparablement autre chose, autre chose que cet éblouissant jeu à fonction d'articuler : des contenus, des idées, des contenus extrêmement subtils et fins, des contenus qui ne se dévoilent que peu à peu, réseaux de relations discrètes, poussant leurs ramifications en des terrains rarement fouillés par le cinématographe.

S'il me plaît par exemple de revoir et de re-revoir *Herman Slobbe,* ce n'est certainement pas pour ressasser le vécu d'un jeune aveugle que le film offre à une première vision, avec d'ailleurs beaucoup d'ingéniosité dans l'individuation, c'est plutôt pour plonger dans ce dispositif extrêmement complexe de dénégations et d'aveux de la jouissance qu'il ne cesse de tisser. Et sur deux registres : celui de l'aveugle, celui du cinéaste.

Cela commence, dès le pré-générique, quand Herman désavoue son interprétation de « Hello dolly » (la chanson d'Armstrong qu'Herman imite très bien) interprétation filmée par J.v.d.K. deux ans plus tôt *(L'Enfant aveugle I,* et du coup on a l'inscription du film dans le sillage d'un travail antérieur – ce thème du travail filmique s'auto-désignant sera repris par la suite), interprétation que nous entendons malgré son désaveu, désaveu que nous n'avons pas entendu de la bouche même de l'aveugle mais que nous connaissons pour ce que le cinéaste nous le transmet par son commentaire (« *En mai 1964, j'ai fait un film sur la perception de la réalité chez les enfants aveugles. Voici un petit gars qui m'est resté dans la tête : Herman Slobbe. Nous somme en mai 66. Herman a 14 ans. Aujourd'hui il désavoue sa version de Hello Dolly* »)

et alors, sur les cartons du générique, on entend ce Hello Dolly désavoué : signe que le cinéaste reste maître de ce qui se dit dans son film, signe aussi que ce qui va s'y dire tourne autour du désaveu, de la dénégation, donc du désir et de la jouissance.

Cela continue par des propos de Herman sur le *rythm and blues :* il dénie à n'importe quel groupe le droit ou la capacité de faire des disques, il cite en particulier les *Q 65,* un groupe de La Haye qu'il considère comme une mauvaise imitation des *Pretty Things,* par contre il trouve que les *Golden Earrings* et les *Walker Brothers* sont bons. Propos qui constituent la première des divisions par lesquelles, tout au long du film, Herman ne cesse d'opposer ceux qui ont et ceux qui n'ont pas la bonne position envers la jouissance – par quoi il expose sa propre situation divisée. Une autre fois, il opposera, en reprenant la doxa raciste, les basques travailleurs (qu'il trouve très bien) et les espagnoles fainéants (jouisseurs, on peut traduire). Cela continue par des propos sur la sexualité, propos parfois directs (Herman et les filles), parfois indirects, transférés (les Noirs interdits de mariage avec les Blanches) : il y a ceux qui y ont droit et ceux qui n'y ont pas droit. L'agressivité d'Herman contre la société qui lui fait un tel sort jaillit à tout instant : à sa mère il déclare que les vieux doivent être supprimés; avec ses amis scouts, entre deux chansons, il se met soudain à hurler comme des injures toutes les maladies qui lui passent par la tête, furoncle, cancer, pleurésie, typhus, phtisie, varice, choléra, peste ! Puis il y a ces images de scoutisme, atroces, où l'on voit - et si on ne le voit pas, le commentaire y aide – tout ce que canalisent, normalisent, entravent en fait de pulsions ces activités forestières.

Cela se poursuit par les activités autonomes d'Herman : la radio (il rêve d'être plus tard ingénieur-radio et sur son magnétophone il prépare des émissions) et le bruitage. Avec cette séquence extraordinaire de la course automobile – non, je n'irai pas, dit-il, encore une dénégation, à l'image suivante il y est, en bordure du circuit; les voitures passent devant ses yeux morts avec un bruit assourdissant, bruit des moteurs que le cinéaste nous laisse prendre un bon moment pour du direct alors qu'ils sont faits par Herman chez lui avec son micro, sa bouche et toutes sortes de boîtes, et dans cette fabrique de vombrissements l'aveugle apparaît plus qu'à son aise, il jouit superbement. Et il jouira encore plus un peu plus tard sur les montagnes russes de la fête foraine où il joue les reporters, micro en main, magnétophone en bandoulière, commentant en direct toutes ses impressions, toutes ses sensations, ne se retenant plus de plaisir, riant, criant, s'étouffant presque, et le micro capte tout, et ça dure, encore, encore. Et puis il y a les propos du vieil aveugle qui dit clairement ce que n'arrive pas encore à s'avouer Herman mais qui filtre dans tous les instants de lui que nous avons sous les yeux, en particulier dans son énergie à ne pas s'en accommoder, à savoir : que l'aveugle est nié par les autres, autrement dit : qu'il n'a droit ni de jouir de la vie ni de jouir tout court; et le vieil aveugle donne quelques-uns de ses trucs pour sur-vivre, pour faire sentir aux autres qu'il existe, par exemple en mettant les rieurs de son côté.

Et le film se terminera, après une image du prochain film de Van der Keuken en Espagne, une image d'ouvriers espagnols cassant des cailloux dans une carrière, travaillant donc, et dur, et portant des lunettes de protection, image qui vient comme pour contredire le propos d'Herman sur les basques et les espagnols, comme pour lui prouver qu'on peut être à la fois du côté de la jouissance (et au son : du flamenco) et du côté disons de la peine, de la souffrance, du travail, et le film se terminera sur ces mots énigmatiques de Van der Keuken (qui dit *je* pendant tout son commentaire) : *« Chaque chose dans un film est une forme / Herman est une forme / Au revoir chouette petite forme ».* Mots énigmatiques dont il faut peut-être chercher l'explication du côté du couple *forme / contenu – jouissance / sens,* ultime point sur le i, mais discret, de la reconnaissance d'Herman Slobbe comme être-pour-la-vie, pour la jouissance, à quoi le film n'a cessé de travailler et de travailler en beauté. Sans se leurrer sur ce qui attend un jeune aveugle dans un monde où – et cela n'a peut-être aucun rapport oui, cela n'a aucun rapport et c'est ce qui est le plus insupportable – James Mérédith est assassiné, Hanoï bombardé et où la pellicule se bloque dans la caméra de Van der Keuken filmant Herman Slobbe.

Ce fil que j'ai appelé désir / dénégation de la jouissance ne constitue évidemment pas le seul des « contenus fins » qui trament *L'Enfant aveugle 2,* et il est beaucoup plus fourni que je ne le laisse apparaître par les quelques exemples cités. En particulier, il ne faudrait pas croire qu'il est seulement verbal : le montage le relance très souvent, contredisant sans cesse les dénégations, mettant rarement face à face une image et un son qui disent la même chose.

Et il en va de même dans tous les films de J.v.d.K. : dans chacun il est possible de repérer et de suivre le développement de thèmes très peu traités au cinéma. Dans le *Triptyque Nord-Sud* on trouvera, une fois encaissé ce qui s'y montre du Pérou ou de la Hollande, de l'Afrique ou de l'Amérique, des mises en rapport extrêmement subtiles – et toujours creusées dans l'épaisseur des signifiants – sur l'Espace social, la Vitesse et le Pouvoir, les Techniques, la Productions, l'Enseignement, le Savoir, l'Individuel et le Collectif, mises en rapport qui font de Johan van der Keuken le premier cinéaste de l'éco-système.



Herman Slobbe. l'enfant aveugle

Cinéaste de l'éco-système mais sans allégeance à une quelconque idéologie écologique. Car J.v.d.K. est avant tout un cinéaste *para-doxal*, à l'écart des doxa, ou comme le dit si bien Bergala *(Le Monde Diplomatique*, mai 77) : *un cinéaste sans blocages*. Filmant sans idées préconçues, il accueille l'imprévu (la surdité des ouvriers Hollandais dans *New Ice Age*, par exemple, ou la dimension sacrificielle que confrère au travail à la chaîne la proximité d'une brebis qu'on saigne, *White Castle*).

Enfin, pour terminer cette présentation qui navigue entre le très général et le très particulier (mais comment faire quand aussi peu de gens ont vu ces films ?), je voudrais qualifier Johan van der Keuken de *cinéaste indigène*, c'est-à-dire *non-exotique*. Il va souvent loin de chez lui, très loin, pour prendre des images, et c'est le propre du reportage, du documentaire, mais ce qu'il a de particulier, lui, c'est de ne jamais filmer de façon *étrangère*, non qu'il prétende à l'objectivité ou à la saisie de l'intérieur, mais parce que ce qui l'intéresse et le retient, où qu'il pose sa caméra, c'est son regard, son regard surdéterminé par sa culture, par sa civilisation. Ce qui est bien plus que le souci de ne pas effacer son point de vue. Où qu'il aille, c'est toujours du code occidental qu'il exhibe – ce qui n'empêche pas la réalité la plus lointaine de s'offrir, mais sans leurre de transparence, sans alibi d'intégrité. Il ne saisit que du *mixte* : l'arête des choses et de leurs représentations, les frontières d'une représentation à l'autre. Dans ses films, n'importe quelle image, n'importe quel son, n'importe quelle musique se donne pour ce qu'il est : déjà un commentaire.

Cinéaste non-exotique, il l'est aussi en ce sens qu'il filme très souvent au plus près de ses pénates. Je crois bien que la moitié au moins des images qu'il inclut dans ses films ont été tournées dans un rayon d'un ou deux kilomètres, voire de quelques mètres *(Le Mur, La Leçon de lecture)*, autour de sa maison, dans les environs de la petite île-des-princes, à Amsterdam. Sans compter toutes les images de sa famille, femme et enfants, qu'il ne rate pas une occasion de faire fonctionner et fictionner.

« Le film que nous allons faire se joue sur des routes entre ma maison, la maison d'Herman et l'institution où il habite dans la semaine, des milliers de kilomètres bien astiqués... » dit-il tout au début de *L'Enfant aveugle 2*. C'est vrai de tous ses films : « *entre ma maison et...* ». Johan van der Keuken est un cinéaste du *voisinage*. Ou plus simplement encore : un cinéaste qui regarde autour de lui.

Un dernier mot, pour ceux qui n'ont pas encore vu la moindre séquence de lui : Van der Keuken filme exactement comme il parle (*voyez* son interview) – avec le sens tendu de l'essentiel, sans relâche ni relâchement, de façon indispensable.

Jean-Paul Fargier



La Jungle plate En haut, à gauche J van der Keuken, à droite · Menno Euwe

ENTRETIEN AVEC JOHAN VAN DER KEUKEN

Cahiers. *Tes films sont peu ou pas connus en France, il y a des chances qu'ils le soient cette année et tu risques d'être catalogué alors comme documentariste. Penses-tu que ce mot rend compte de ton travail depuis une quinzaine d'années?*

Johan Van der Keuken. Non... Et justement un des problèmes que je rencontre pour faire connaître mes films c'est cette opposition : documentaire/fiction. Moi, fondamentalement, je crois que tout film travaillé consciemment au niveau de la forme est un film de fiction. Cela fait longtemps que j'essaie de briser cette séparation entre fiction et documentaire. En Hollande, comme on a pu suivre ma démarche de film en film, il y a un certain public qui apprécie ce que je fais. Mais j'ai eu un mal fou à faire sortir mes films dans des circuits internationaux, festivals ou autres. C'est, je crois, parce qu'on reçoit mes films en bloc et non plus graduellement. Des organismes tels que les festivals, c'est fait finalement pour juger très vite, pour classer très vite, pour confirmer les catégories au lieu de les détruire.

Pour moi, ce qui est primordial, c'est le côté matériel du cinéma : le faisceau lumineux sur un écran. Et ce qui s'inscrit dans ce bombardement lumineux d'un écran c'est toujours de la fiction. C'est très sensible dans mes films, qui travaillent beaucoup sur des contrastes lumineux, sur la conscience de la lumière. Un film comme *Velocity 40-70,* par exemple, est construit à la fois sur des continuités/ruptures de mouvements et sur des changements lumineux, des contrastes très forts d'intensité lumineuse.

Cahiers. *Ces questions - opposition de lumières, ruptures de mouvements - ne sont pas de celles qu'on se pose vraiment d'habitude dans le documentaire. Comment es-tu venu à ce type de questions?*

Van der Keuken. Un développement ne va presque jamais logiquement, il y a des sauts, il y a des moments où tu te sens en pleine possession de certaines idées, de certains moyens... Au départ, ce qui a été très important pour moi c'est la peinture. La tradition picturale hollandaise qui se fonde très fortement sur la matière elle-même. L'école internationale de l'Expressionnisme abstrait. Et cette tradition ici encore plus ancienne de faire valoir la structure de la peinture elle-même. Pas seulement sa qualité de peinture mais sa matérialité. Faire surgir avec cette matière l'image du travail physique. L'image n'est pas formée à partir d'une idée préexistante mais l'idée qui sort de cette image provient du travail physique, et dans ce cas du peintre aux prises avec la matière travaillée. Ce principe est un des noyaux du film sur Lucebert. Cela se trouvait aussi dans la poésie d'après-guerre : partir de la matière des mots, organiser la matière des mots de telle sorte que surgisse quelque chose qu'on ne savait pas à l'avance. C'était donc pour moi comme un climat et assez tôt j'ai eu le désir d'essayer ce processus expérimental et matériel dans le cinéma. Et aujourd'hui je suis très étonné que cela se fasse si peu dans le cinéma hollandais.

L'autre influence majeure c'était la musique. Concevoir le film en termes musicaux. Donner la même autonomie à la construction d'un film, à la construction en train de se faire (parce que l'accent est sur l'action de composer), que dans le musique ou la peinture. Sauf qu'il s'agit aussi d'installer un discours dans ce processus, parce que sinon on aboutit à quelque chose d'assez gratuit, comme le cinéma expérimental. Il y a là un refus, une décision à prendre, parce que dans le filmage comme dans le montage, en partant de cette autonomie matérielle, il est très facile de filer dans l'expérimental. Mais c'est toujours une démarche qui se décide dans la situation même, dans le rapport avec ceux que tu filmes.

Cahiers. *Dans le vieil entretien avec Daudelin pour la Cinémathèque québécoise, tu dis :* « L'image filmée, telle que j'essaie de la faire,est plutôt une collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer... ». *Ce que tu viens de dire sur le travail physique de la matière ne peut-il pas s'expliquer par le fait que depuis toujours tu tiens la caméra toi-même ?*

Van der Keuken. Et peut-être aussi avant cela l'appareil de photo... Pour moi, il y a toujours eu ce désir de faire quelque chose avec des images, j'ai toujours aimé dessiner aussi. Plus tard, à l'IDHEC, j'ai été confronté à la division du travail, à la séparation des fonctions et alors là j'étais très mal à l'aise. Du coup, pendant l'IDHEC je faisais plus de photo que de cinéma, j'ai fait un album sur Paris, « Paris mortel ». Et je me disais : peut-être que le cinéma ce n'est pas pour moi... Et puis quand même j'ai acheté cette Bolex à ressort que j'ai toujours, et avec James Blue j'ai commencé à filmer *Paris à l'aube.* Thématiquement, ce n'était pas grand'chose, mais l'important était



1



3



4

Espaces contraignants

1 *Quatre murs* 2. *La Forteresse blanche* (The White Castle). 3 *Velocité 40 - 70.* 4 *Le nouvel âge glaciaire* (The New Ice-Age). 5 *Les Palestiniens.* 6. *La forteresse blanche.*

2



5



6



qu'on portait la caméra sur l'épaule, qu'on la mettait sur pied, tous les jours à 4 heures du matin, et qu'on faisait le cadre nous-mêmes, et que le résultat était de nous, à nous.

Après cela j'ai pu faire quelques films pour la Télévision hollandaise, des films sur des artistes. Des films très mal payés, quelques centaines de florins, et pour ce prix je ne pouvais que tenir moi-même la caméra. J'ai fait aussi, financé par mes travaux de photographe, un petit film, *Un moment de silence*, où j'essayais de tirer une signification de presque rien : une sorte de petit tableau de la ville d'Amsterdam. La scène la plus marquante pour moi était celle d'un garçon qui joue au basket sur une place. Sans développement dramatique. C'était une approche de la durée. Ce qui m'intéressait là, c'était qu'à la troisième répétition des mouvements du garçon pratiquement identiques, ces mouvements prennent un sens hors du réel, par leur succession même, par leur organisation dans l'espace, par leur insistance, et aussi par la présence répétitive du son. Là aussi je tenais la caméra.

Devant ces premiers films, les critiques disaient toujours : ce sont des films de photographe. Encore une catégorie trompeuse.

Cahiers. *Par là, peut-être voulaient-ils dire simplement que ce sont des films où chaque plan, cadrage, angle de prise de vue est choisi et pensé. Comme cela ne se fait plus dans le documentaire aujourd'hui, ils mettent cela sur le compte de la photo.*

Van der Keuken. Peut-être, mais c'est aussi une grande réserve de leur part... Bon, finalement je pense que travailler moi-même à la caméra c'est moralement pas mal. Dans la vie, je serais porté plutôt aux mauvaises habitudes : ne pas bouger trop, faire le moins d'efforts possible. Devoir porter la caméra m'oblige à me mettre en forme. Il faut que j'aie un bon rythme physique. La caméra est lourde, du moins je trouve. Elle pèse 11,5 kilos, avec une batterie de 4,5 kilos. Au total, 16 kilos. C'est un poids qui compte et qui fait que les mouvements d'appareil ne peuvent pas avoir lieu gratuitement, chaque mouvement compte, pèse. C'est une Arriflex. Une caméra qui n'est pas aussi bien dessinée que l'Eclair ou l'Aäton de Beauviala. Une caméra encombrante, copiée sur la vieille Arri des années 30, la caméra de Hitler. Mais elle est très solide. Je l'ai achetée il y a une dizaine d'années, parce que la caméra que j'avais avant se coinçait tout le temps (ce que j'indique dans le commentaire de *l'Enfant aveugle 2* : « le film se bloque », on voit une caméra ouverte et du film qui bourre, ce n'est pas un effet de style, c'était la stricte vérité). Mais cette caméra lourde et difficile à manipuler présente quand même un avantage, c'est ce que je viens de dire : que les mouvements d'appareil sont conquis sur la résistance matérielle de l'appareil même.

Dans le travail sur le cadre, je suis de plus en plus porté à éliminer les mouvements flous. Depuis quelques temps j'ai un zoom, mais je ne l'utilise que dans des buts très précis. Par exemple pour faire une coupure dans un cadre fixe, une intervention marquée, par avancée ou recul brusque, net, très court...

Cahiers. *La pulsion même du regard...*

Van der Keuken. C'est ça... Depuis quelques années, quand j'interviewe quelqu'un, je tiens la caméra et je parle en même temps avec la personne. Il faut parler sans faire trop sauter l'image et opérer quelques changements d'axe à l'intérieur d'une phrase, car j'essaie de continuer l'interview, tout en continuant un « découpage » en angles et grosseurs de plans variés même si on perd quelques phrases d'image. D'où certains problèmes au montage...

Cahiers. *Ce qui est intéressant dans tout cela c'est qu'en présence de tes films on est obligé de considérer que toi, tenant la caméra, tu as un poids matériel, un poids physique particulier, et on ne peut pas avoir un rapport au monde sans avoir un rapport à toi comme matériau, comme matière aussi. C'est peut-être cela qui te met très à part de ce qu'on appelle les documentaristes. Ceci dit, que penses-tu de ce qui arrive de nos jours au documentaire comme catégorie, soit à la télévision, soit au cinéma ?*

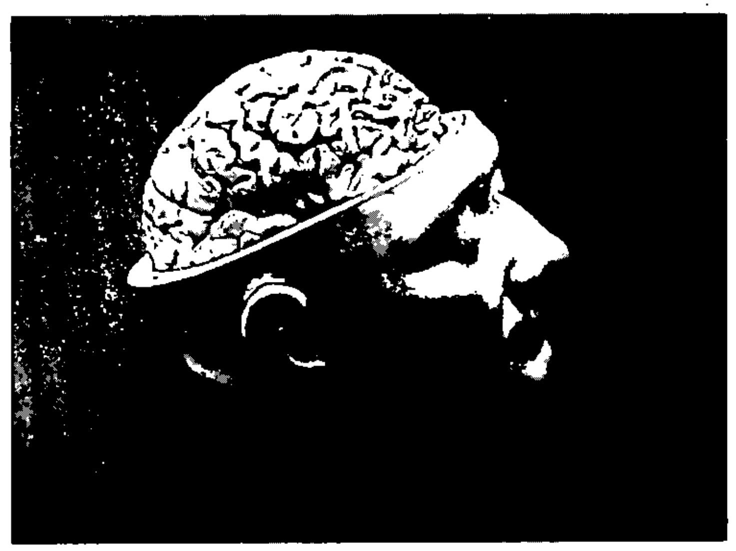
Van der Keuken. J'ai vu récemment *Gray Gardens* des frères Maysles. Deux femmes dans une maison en Amérique. Du cinéma-vérité. J'ai pensé que c'était très fort mais en même temps cela me révoltait beaucoup. Le film montre les relations entre une mère et une fille. La mère terrorise la fille. Elle a coupé depuis toujours toutes les possibilités de la fille. Elles vivent dans un univers clos. On voit vivre les deux personnages jour après jour. Du point de vue cinéma-direct c'est très conséquent, c'est du très bon travail. Mais moi, les questions de durée... j'aime énormément la durée au cinéma, seulement quand ça dépasse un sentiment de nécessité absolue, moi ça me donne la nausée. Ainsi par rapport au film de Wenders *Au fil du temps*. Là, je ressens la durée comme une idée valable mais dépassant toute nécessité, je ne sais comment définir ce sentiment. Tandis que chez Straub et Huillet on sent que même si le plan est de 9 minutes 13 il ne fallait pas qu'il soit de 9 minutes 14... tu sens qu'on a tiré l'élastique le plus possible jusqu'au moment exact avant qu'il necasse. Je ne saurais argumenter pourquoi dans un cas c'est bon et pas dans l'autre. Je crois que cela tient aux rapports entre les longueurs des différents plans et aussi aux grosseurs de plan.

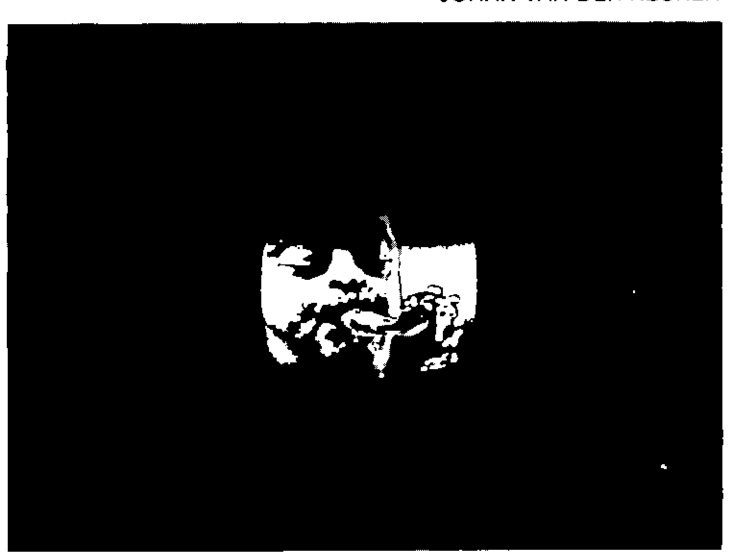
Je parlais du zoom tout à l'heure... Le vrai travail avec le zoom, le travail personnel, date de *Diary*. C'est là que j'ai commencé à l'employer comme une ligne droite - ce n'est donc pas une façon d'arriver plus ou moins élégamment en gros plan. Depuis *Diary*, au montage, j'essaie toujours de couper le départ du zoom - ce n'est donc pas un plan qui se met en mouvement mais déjà le mouvement. Le plan précédent est souvent un plan fixe. D'un plan fixe tu passes sur un autre déjà en mouvement. Là, je dirais, le zoom montre son identité. Et en même temps c'est comme un bras qui s'étend, un poing qui sort de l'écran.

Je me rends compte maintenant que dans les panos aussi j'ai tendance à couper les débuts. Déjà dans *New Ice Age* : plan fixe/plan fixe/boum (plan en mouvement). Ce qui est très musical et accentue les gestes, Le mouvement n'est pas un accident qui intervient dans une certaine façon de suivre un sujet, c'est un mouvement délibéré, un mouvement pris comme mouvement, qui ne devient image qu'après, en se stabilisant.

Cahiers. *Au fond, il faut que tous les mouvements soient rapportables à une décision de quelqu'un. Il n'y a pas de mouvement naturel, il y a des choix...*

Van der Keuken. J'essaie d'accentuer cette ambivalence du documentaire : que le matériel tourné est toujours documentation sur ce qui s'est passé sur place. Pas seulement la description de la place mais aussi ce qui s'est passé entre nous. Ma réaction physique à ce qui se passait, la réaction des gens à notre présence, etc, etc... Du coup il y a certaines choses qui





Images Intérieures. A gauche : *The Spirit of the Time.* A droite : *Big Ben*

ne peuvent pas rentrer dans mon esthétique disons de lignes nettes - de lignes latérales ou de lignes en profondeur ou de lignes haut-bas. Il y a des choses qui se produisent instantanément et qui sont de l'ordre de la confusion. Au montage, on doit quand même interpréter, juger ce qu'on a fait. Et certaines choses ne peuvent se traduire en formes claires dans le résultat final. Il y a donc forcément des mouvements qui ne vont pas dans ce schéma mais que je dois admettre parce qu'ils sont l'expression vraie de ce qui s'est passé et qui doit donc être conservé dans le film. Et là on retrouve, d'une autre manière, une des notions fondamentales du documentaire : qu'est-ce qu'est vraiment la vérité (la vérité telle qu'on la ressent de ce qui s'est passé, de ce qui a eu lieu) et quelle est la forme correcte de son admission? La question fondamentale est : *quoi admettre?* Parce qu'on peut corriger, masquer énormément de choses au montage : d'un mauvais mouvement, on peut garder seulement un petit bout qui est bon, etc... Parfois il est nécessaire de faire prévaloir des temps faibles, des temps de confusion...

Cahiers. *Parce que c'est plus proche de la vérité du tournage. Donc il y a une vérité du tournage. Une vérité de ce face à face : toi à la caméra comme matière et ce que la caméra cadre comme matière.*

Van der Keuken. Et il y a aussi ce problème très concret qu'ont les gens qui montent des films tournés plus ou moins spontanément : tu as besoin d'éléments de transition, de petites scènes, pour passer d'une information à une autre et la matière te manque - parce que tu as mal filmé, parce que c'était emmerdant, parce que c'était guère inspirant, parce qu'il y a eu un pépin dans le son... Alors il faut bricoler le montage pour assurer le minimum de continuité, de compréhension. Cela aussi est un travail qui me donne un peu la nausée, parce que je suis alors en train de monter quelque chose qui n'existait pas, de masquer quelque chose. Il y a donc une vérité documentaire dans la fiction (cette fiction-là). Il faut alors se demander où commence la fiction...

Cahiers. *Ce que tu décris là c'est un peu un processus dialectique. Il y a différentes phases et il ne faut pas seulement rattraper les fautes, les manques de la phase précédente, mais aussi inscrire cette phase comme moment.*

Van der Keuken. Pour donner un autre exemple, un exemple inverse : il arrive souvent en tournant qu'on voie dans un ensemble de choses en train de se passer le plan qui sort du contexte mais qui peut se combiner avec d'autres plans déjà tournés. Là, l'idée d'autre chose naît spontanément. Là, dès le tournage, la situation se transforme en sa propre fiction. Là, je trouve, c'est quelque chose de tout à fait vrai et donc, dans le montage, il s'agit de retrouver cette impulsion qui a permis de décoller. Je crois que ça joue beaucoup dans un film, ces moments de transformation.

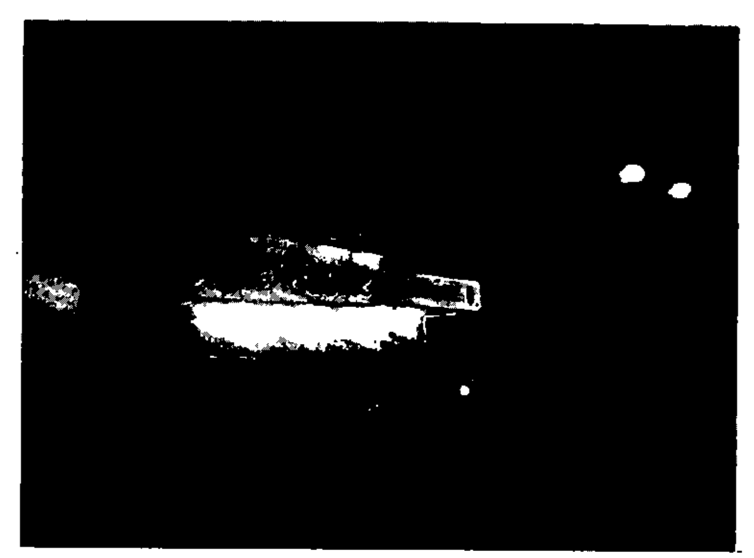
Tu es par exemple dans la petite rue à côté, tu filmes les gens du quartier qui peignent le mur et tout à coup il y a un homme assez âgé qui se met à peindre un bateau à voile et ça se transforme, on part en voyage tout en restant sur place. Si c'était seulement une idée de montage, ça ne décollerait pas. Mais dans le tournage il faut être sensible à ce genre de choses. Trouver les itinéraires de l'émotion. Ce n'est pas conscient. En filmant le type qui peint le bateau je ne me dis pas : je vais le monter de telle façon, mais c'est un moment du tournage qui se situe à un autre niveau, une étape qui va permettre d'aller encore un peu plus loin dans le montage sans rien fausser, c'est une chose qui en germe était là. Ce que je trouve intéressant dans ce petit film, *Le Mur,* c'est de pouvoir monter, après ce type qui peint un bateau, un plan de mouettes qui s'envolent - une image archi-classique du documentaire hollandais - qui tout à coup devient autre chose. Ce sont de tels petits ou grands déplacements qui me passionnent, ce passage constant entre fiction et documents, et cela à travers tous les stades.

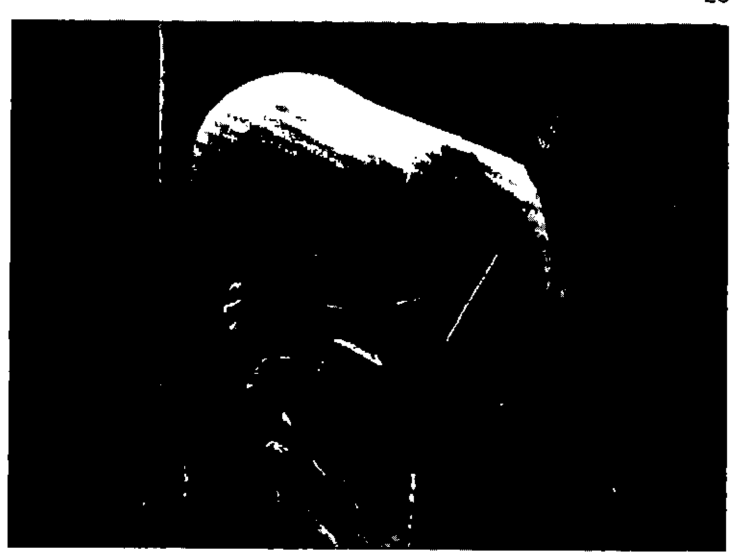
Cahiers. *Ainsi, quand tu filmes, tu estimes, escomptes, soupèses, à chaque plan, les germes de fiction qu'il recèle?*

Van der Keuken. Ce n'est pas toujours conscient mais c'est ça. Déjà quand je faisais de la photo, avec cependant une notion plus forte de hasard, je sentais très bien quand j'étais dans un bon rythme... En général, dans la vie, je suis très peu sûr de moi. Mais quand j'ai la caméra en mains j'ai la certitude du « quoi faire », c'est étonnant, ça m'étonne toujours, c'est sans doute un besoin plus profond de se maintenir...

Cahiers. *Parenthèse : tu cites le documentaire hollandais. C'est quoi pour toi? Une tradition? Une influence lointaine?*

Van der Keuken. Un peu... Ce que j'aimais bien quand j'avais 18 ans c'était les films de Herman van der Horst, des courts





Images intérieures. A gauche : *La Forteresse blanche.* A droite : *Vélocité 40 - 70*

métrages sur des éléments de nature, la pêche, les digues, des films très rythmés et dont je garde un souvenir très vif. Van Horst était d'une mentalité trés traditionnelle, royaliste, nationaliste, mais il avait le sens de la matérialité. C'était sur-monté, vlan, clac, clac, boum, boum... Avec aussi un sens très physique de l'espace.

Et puis je me retrouve également dans Ivens. Par exemple *Shanghaï* ou *La Pharmacie.* La façon dont il entre en ville, je trouve cela magnifique, comment il fait passer les images pour arriver à son vrai thème, c'est très classique mais très vivant, il y a un bruissement continuel, une respiration, j'aime beaucoup ça. J'ai remarqué aussi comment il fait deux plans longs de bateau puis ffuit un bateau qui passe très vite, une seconde, et puis ça continue avec une respiration lente. C'est osé et ça ne se remarque pas tellement. Et là aussi je retrouve le sens du travail matériel.

Je crois que s'il y a un effet de ce pays sur moi c'est que tous mes films ont la main assez lourde. A l'exception de *Vacances du cinéaste* où il y a de la légèreté, du flottement, ils marchent tous comme ça boum boum, très...

Cahiers. *D'après ce que tu dis, on voit bien comment au montage tu travailles musicalement la matière filmée. Mais quand tu filmes, est-ce que tu as déjà des pensées de musique, de rythme de la matière filmique?*

Van der Keuken. Pas toujours, mais j'essaie aussi. Un exemple, pour moi marquant. Willem Breuker avait fait pour *Velocity* une musique magnifique (avec John Tchicaï) que je n'ai pas toute utilisée faute de longueur d'images; ça m'a fait de la peine. Quelques années plus tard, pour *New Ice Age,* je me trouvais à Lima, à un coin de rue - c'est devenu la séquence de l'entrée en ville avec les autobus qui passent - et tout à coup je me suis dis : maintenant je vais trouver de la durée pour faire de la place à une musique de Willem. Il s'agissait donc de faire des images pour qu'une musique autonome puisse avoir lieu. C'était assez paradoxal de se trouver à Lima et de penser : je vais faire des images qui puissent donner du temps à Breuker. Là, les rôles musique/images étaient renversés.

Cahiers. *Est-ce qu'on n'a pas très vite des tics quand on filme toujours soi-même?*

Van der Keuken. Dans une certaine mesure, ces tics ne sont pas une mauvaise chose. Cela revient souvent à garder les meilleurs éléments d'un passé, à capitaliser une expérience qui libère du champ pour aborder d'autres problèmes. Il faut bien sûr être très critique pour ce genre de solutions... mais c'est un peu comme ces musiciens de jazz qui ont leurs phrases typiques qui reviennent régulièrement.

Cahiers. *La question n'a de sens que par rapport à l'éthique. Au sens où chaque nouveau sujet, chaque nouveau corps, chaque nouvel espace, chaque nouveau thème devrait en toute logique impliquer de repartir à zéro. Sauf s'il s'agit des mêmes thèmes. Et à ce sujet, on peut dire que tu sembles avoir une prédilection pour tous les espaces sociaux, urbains, dans lesquels les gens sont gênés, à l'étroit, coincés, rivés. Cela va du gosse sur le terrain de basket aux lits étroits dans la péniche en passant par les gens rivés à (à côté de) leur télévision. Maintenant, tu dois être très conscient de cette constante. Mais comment est-ce venu? A partir d'une réflexion générale sur le capitalisme, l'espace moderne? Ou bien à partir du corps du caméraman et des problèmes qu'il rencontre?*

Van der Keuken. Dans mon cas, le contenu politique est sorti de la matière. Mais je crois que dès le début j'ai eu le sentiment de la lutte pour la vie, cette dépense d'énergie nécessaire pour rester en mouvement. Et on n'a pas le choix : il faut rester en mouvement. Dans *Ben Webster,* le commentaire dit : une légende vivante mais un corps vivant. Et le film est axé sur cet énorme corps, sur ses déplacements, sur l'énergie nécessaire à ces déplacements. C'est le même type de montage que dans la péniche, quand la femme passe plusieurs fois d'une pièce à l'autre en se courbant. Contrainte et nécessité. Et pour moi cela est lié au thème de l'information, je ne saurais dire comment. Mais concrètement, par exemple, dans le cas des aveugles, recevoir des informations ça implique dix fois plus d'effort pour eux que pour ceux qui voient. Je crois que par ce biais l'effort physique, le travail physique, le déplacement physique, l'usure du corps deviennent le thème du courage. Oui, là je vois un thème héroïque.

J'ai remarqué - je ne sais pas si c'est correct - que dans *Ici et ailleurs*, les Palestiniens qu'on voyait n'étaient presque plus physiques, qu'ils existaient presque exclusivement sous forme de mode d'information, ils étaient devenus comme des phénomènes lumineux organisés selon la forme d'information qui les concernait.



La Forteresse blanche



Big Ben

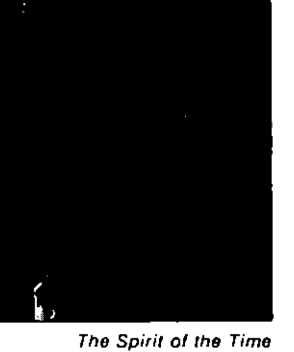


Beauty



Herman Slobbe, l'enfant aveugle



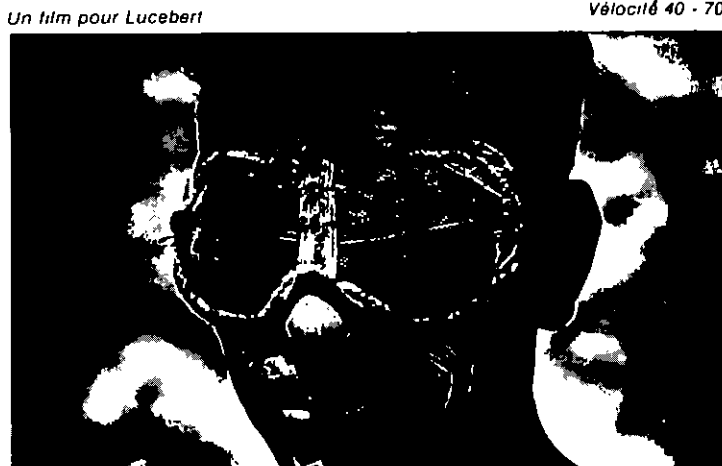


Beauty *The Spirit of the Time*



Un film pour Lucebert *Vélocité 40 - 70*





Cahiers. *Ils sont pris uniquement dans la mesure où ils se communiquent ou communiquent de l'information.*

Van der Keuken. Je pense surtout à la discussion au bord de la rivière. Pour moi, cela avait quelque chose d'immatériel. C'est juste une impression mais si cette impression est correcte alors je dirais que dans mon cas c'est exactement le contraire. Les gens sont pris dans leurs conditions physiques et ils doivent résister aux conditions physiques extérieures. De plus en plus l'accent est mis sur le décor comme barrière, sur l'objet comme quelque chose qui résiste à l'homme. Je ne peux pas boucler cela théoriquement mais il y a ce rapport-là. Dans *Beauty* c'est central.

Cahiers. *N'importe quel sujet que tu traites, tu procèdes beaucoup par analogies, mises en rapport avec de l'hétérogène. Dans le film sur Lucebert, le peintre, ce qui frappe d'abord c'est le montage en parallèle des tableaux avec la réalité espagnole, ces étalages de fruits très colorés, comme si la superposition des deux pouvait produire la vérité de la peinture, au moins dire quelque chose sur elle. Et puis on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas de marquer des ressemblances, des rapprochements, des similitudes, mais des écarts irréductibles, des superpositions vaines en même temps qu'une sorte d'attraction irrésistible...*

Van der Keuken. Cela est lié à des notions d'espace. Ce qui m'intéressait dans ce film pour Lucebert c'était le problème de la surface place. Le tableau comme surface plate. Normalement un film sur l'art consiste à établir des analogies entre la réalité tridimentionnelle et la surface plate d'un tableau en prétendant que les éléments de cette surface plate ont toujours des rapports de similitude avec les éléments extérieurs. Le processus du film pour Lucebert est un peu l'inverse : on part de cette surface plate et on essaye de la percer pour arriver dans le réel. Cette trajectoire comprend trois étapes. D'abord une introduction historique : la révolte du quartier ouvrier, le Jordaan, au temps où Lucebert était enfant; là le dis : « supposons que ceci soit le début du film », cela donne d'emblée le niveau fictionnel de l'entreprise, on ne peut pas annexer un événement historique, on peut seulement l'utiliser hypothétiquement. Ensuite vient le peintre au travail. Ces séquences se terminent toujours sur la même suite de plans : pour commencer, un pano vers le haut, contre le mur avec cette affiche de corrida et ces peintures et cette lumière rouge, un peu mystérieuse, puis un petit travelling avant, sur un chariot rouge dans un marché, puis la surface du tableau est rappelée à la mémoire, puis on arrive au monde extérieur. C'est une tentative pour traverser, disons le mur. La première fois on tombe sur les objets colorés de la rue, autrement dit sur le mouvement quasiment autonome de la couleur, la couleur comme sujet. Puis on retourne au peintre au travail, il y a la même suite des trois plans et de nouveau la rue, mais maintenant attaquée et comme pourrie par l'activité humaine, la viande, les crabes, les cactus, tout ce qui est résistant et menacé par la mort, il y a là un sens de l'éphémère, c'est une vue un peu abstraite mais qui joue par opposition à la première séquence de rues avec ses couleurs soi-disant pures. On revient au peintre une troisième fois, il est avec ses enfants, il y a donc développement là aussi, et après les trois plans de traversée du mur on arrive à des êtres humains dans la rue, le vendeur, la vieille dame avec son petit bouquet, les casseurs de cailloux, là c'est le réel social. Et là, la caméra participe beaucoup plus, bouge, suit... c'est la conquête d'un espace tridimentionnel à partir de la réalité du film et de la réalité du tableau qui sont des surfaces plates. Il s'agit donc bien de la démarche inverse des films d'art.

A propos des plans montrant Lucebert en train de peindre, il y a ces cadrages qui passent à côté de lui, qui ne le quittent pas entièrement mais qui le quittent un petit peu. Cela traduit l'unité de l'intérêt qu'on porte à un personnage et de l'intention de signifier qu'il existe un monde extérieur à lui. Il y a toujours quelque chose à côté, toujours un hors-champ, et un hors-champ du hors-champ, etc... Ce qui s'articule là, c'est le sentiment que le réel spatial est une conception indescriptible. Je crois que ces légers décadrages soulignent le côté indescriptible du vrai réel.

Cahiers. *On a effectivement le sentiment, avec ces décadrages-recadrages, que tu veux aussi indiquer qu'il n'y a pas de bonne place pour la caméra. Où qu'elle se mette c'est toujours un choix et un choix risqué. Il n'y a pas adéquation. C'est très intéressant que tu mettes tant de soin à choisir cadres et angles pour dire : attention, le choix est toujours dangereux, risqué. Dans le documentaire, cette question est toujours refoulée par l'illusion de la place juste - qui est souvent la place la plus paresseuse et la plus voyeuriste.*

Van der Keuken. Quand je suis en train de tourner c'est aussi l'impression que je ressens... J'ai une amie photographe qui m'a dit un jour : il y a deux sortes de photographes (ou de cinéastes), ceux qui partent du bord et ceux qui partent du centre; toi, tu es plutôt *du bord.* Et je pense que c'est vrai. Parce que ce qui m'intéresse c'est presque toujours ce qui s'introduit encore juste au bord du cadre, ce qui est presque off, les cinq ou dix centimètres les plus à droite ou à gauche. Quand je tourne, parfois j'essaie d'aller voir juste un peu vers la gauche ou vers la droite et puis il y a quelque chose de très insignifiant ou de trop signifiant qui s'introduit, alors je reviens...

Cahiers. *Ce que tu définis par les rapports des bords et du centre c'est exactement le problème de l'aveugle qui veut toujours savoir jusqu'à quel bord il peut aller.*

Van der Keuken. Dans son cas, il s'agit de son bras...

Cahiers. *...ou de sa canne. Mais c'est la même chose qu'avec ta caméra. Bien sûr c'est un paradoxe de comparer l'aveugle à celui qui voit mais finalement il s'agit du même problème : jusqu'où j'ai pied.*

Van der Keuken. Mais pour lui c'est quand même une question de vie ou de mort. Le cinéma est quand même largement une expérience esthétique mais qui peut, dans certaines conditions, devenir générateurs de connaissances et d'action.

Cahiers. *Pour un cameraman, sauf dans une problématique bazinienne que tu cites quelque part, c'est rarement une question de vie ou de mort. On fait beaucoup de surenchère en ce moment sur le fait de risquer sa peau en prenant des images. Il y a eu ce cameraman au Chili qui a filmé sa propre mort...*

Van der Keuken. Bien sur, lui il ne l'a pas voulu.

Cahiers. *Question un peu abrupte et morale : qu'est-ce qui se passe quand on filme des aveugles ? Autrement dit : quand il ne peut y avoir de réappropriation de la part de ceux que tu filmes...*

Van der Keuken. Cela n'est pas plus dramatique que pour d'autres personnes. Le problème de la réappropriation est avant tout social. Bien sûr, dans le cas des aveugles, cela est dramatisé par les conditions physiques mêmes. Mais très

souvent quand on filme des gens d'une autre classe que celle à laquelle j'appartiens, je veux dire des gens d'une classe qui possède moins de pouvoir ou pas de pouvoir du tout, on se retrouve devant la même impossibilité de réappropriation, mais elle est masquée. Les gens que j'ai filmé à Lima dans la communauté de Villa el Salvador ont revu le film : en quoi cela les sert-il dans leur lutte ? C'est là que j'ai pu évaluer la grande relativité de faire des films.

Cahiers. *C'est très important, ça. Il y a toujours eu chez les cinéastes militants cette idée – que nous avons nous-mêmes défendue un moment – qu'il était important que les gens se réapproprient leurs images, qu'elles deviennent une arme de lutte pour eux. Le cinéaste était censé les aider en faisant le film...*

Van der Keuken. En principe c'est correct.



Un film pour Lucebert

Cahiers. *Bien sûr. Et ça arrive quelquefois. Simplement on avait oublié que le cinéma pouvait aussi avoir l'effet inverse, de déstructurer, de porter les contradictions à un tel degré d'exacerbation que cela aidait les gens, certes, mais à la manière d'une douche froide ou d'un traumatisme. Par exemple Godard, s'il aide les gens c'est de cette façon. Et là il faudrait peut-être que tu dises ce que tu en penses, parce que c'est le problème que se posent tous ceux qui pensent un peu leur pratique en termes politiques.*

Van der Keuken. Là où j'ai vu le problème très nettement c'est avec le triptyque Nord-Sud. Il s'est produit un enchaînement de projections assez curieux. Le deuxième film, *White Castle,* a été tourné en partie dans le camp d'été du ghetto de Colombus, USA. J'avais amené une copie de *Diary,* le premier film du triptyque, comme une carte de visite, regardez, c'est un peu ça que je veux faire chez vous. On a projeté le film aux jeunes, en majorité noirs, de 13-18 ans. Ils étaient absolument emballés – parce que *Diary* comprend de nombreuses séquences tournées en Afrique. L'identification au film passait par là, par ces images de l'Afrique. Et du coup, le texte poétique/politique qui articule les diverses séquences n'était pas pour eux un problème. C'était un fonctionnement assez intéressant du film. L'entrée qu'ils avaient – l'Afrique – leur permettait un rapport assez correct avec la globalité du film et le débat qu'il introduit sur la centralisation du pouvoir, la vitesse, l'énergie...

Ce qui j'ai filmé à Colombus a été intégré dans *White Castle* de façon fragmentée – pour pousser le travail de signification de chaque image. Par cette fragmentation, l'image était écartée, très loin de celle que les jeunes de Colombus avaient de leur situation. Quand le film leur a été projeté, leurs réactions ont été plutôt négatives. Ils trouvaient ça sinistre, ils se demandaient pourquoi tout était brouillé, qu'est-ce qu'ils avaient à faire avec les gens de Formentera, Espagne...

Un peu la même réaction s'est produite plus tard avec *New Ice Age.* Un ami avait ramené une copie à Lima. Les réactions : on ne comprend pas pourquoi on est comparé à des ouvriers en Hollande qui sont sourds, alors que nous on est normaux. Le décalage était très fort. Nous, occidentaux, nous considérons la pauvreté comme anormale, eux non... D'un autre côté, en Hollande, il y a eu cette réaction : pourquoi représenter l'ouvrier hollandais comme un sourd ? Ce qui est un peu l'inverse. Ici, les gens disaient : de l'anormalité il a fait du normal. Là-bas : du normal il fait l'anormal. C'était amusant et grave en même temps. Il faut dire qu'à Lima il y avait aussi ceux qui disaient : le développement qu'on nous montre en Hollande, c'est ce qui pourrait nous arriver aussi si nous ne faisons pas très attention. Ce qui allait dans le sens du film : remettre en question toute une conception du « développement ».

Cahiers. *Ce qu'on voit bien quand même c'est qu'il s'agissait d'imaginaire, de gens qui n'existent pas dans les images dominantes. Alors si tu viens dans un ghetto noir américain avec un film sur l'Afrique, ils ne vont pas être très regardants sur ce que le film dit vraiment sur l'Afrique, parce que pour eux l'Afrique est ce qui débloque l'imaginaire. Mais quand, par la suite, tu leur retourne leur image actuelle, et en plus mixée avec celle des espagnols de Formentera, là le rejet est inévitable. Ce n'est pas étonnant du tout. A moins d'être quasiment serviles, les cinéastes ne peuvent pas satisfaire à cette demande-là.*

Van der Keuken. Je voudrais quand même ajouter au sujet de mon film *Les Palestiniens* que là, autant qua je sache, l'acceptation a été complète de la part des Palestiniens, des Arabes qui ont vu le film. Mais dans ce cas, il s'agit de gens en position de lutte, qui ont déjà défini l'objectif de leur lutte et donc qui ont déjà commencé par accepter leur état de pauvreté ou d'impuissance et qui l'ayant accepté ont pris les armes pour en sortir. Oui, là on peut servir leurs intérêts. Pour les autres c'est plus difficile. Parce que justement une des caractéristiques des gens opprimés c'est qu'ils ne peuvent accepter leur oppression comme telle, l'image de leur impuissance...

(A suivre)

Propos recueillis par Serge Daney et Jean-Paul Fargier

ENTRETIEN AVEC BRUNO NUYTTEN
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Après Nurith Aviv et Renato Berta qui ont surtout mis l'accent sur le statut du chef opérateur (par rapport au reste de l'équipe et surtout au réalisateur), Bruno Nuytten - qui a signé la photo d'un certain nombre de films, de Duras à Jacquot, aimés aux Cahiers - parle plutôt des gestes du métier - avec beaucoup d'amour et de connaissance du cinéma. Dans nos prochains numéros, les techniciens rencontrés seront des ingénieurs du son.

Cahiers. *Tu as travaillé sur des films extrêmement divers et surtout dans des conditions de production qui sont parfois aux antipodes les unes des autres : comme exemples significatifs, en tout cas les plus notoires, disons* Barroco *et les films de Duras.*

Bruno Nuytten. Selon les films, il est nécessaire ou pas de « faire de la lumière », comme on dit. Je viens de faire l'image du film de Luc Béraud et notre principe de départ était de filmer sans avoir à faire de branchements électriques spéciaux, c'est-à-dire de pouvoir tourner à partir d'un compteur bleu (six kilowatts : c'est très peu de chose), donc avec un matériel attaché à ce principe; c'était un parti pris qui impliquait aussi des données de mise en scène, un plan de travail conçu par rapport aux possibilités restreintes de la lumière et des situations (largeur des plans exclue pour des raisons de lumière par exemple) et pour moi de respecter entre autres un principe de photogénie de Bernadette Lafont dans ces conditions là. Tout cela donnera sans doute une unité particulière au film.

Avec Duras, dans la mesure où il s'agissait (au début surtout) de plans fixes, je pouvais aller plus loin : dans ces conditions, mon travail de chef opérateur se trouvait un peu dans une situation scénique propre au théâtre et cela simplifiait énormément les principes de lumière, en ce sens que tout peut être caché au ras du cadre dans l'espace off; on n'est pas très loin non plus des conditions de la photographie. Mais même dans *Son nom de Venise,* qui ne comporte que des mouvements d'appareils, le matériel était pratiquement réduit à rien du tout : je n'avais que deux quartz sur batterie. Nous avons fait les travellings avec la 4L du producteur et un fauteuil d'infirme.

On pourrait dire que *Son nom de Venise* est un film Kodak : comment utiliser la pellicule Kodak dans les pires conditions, sans faire de surdéveloppement ou de flashage, sans intervention au laboratoire; j'avais choisi une très bonne émulsion qui me permettait, puisqu'on était en limite d'exposition tout le temps, de « dénaturer le naturel » et cela allait dans le sens du propos. On était obligé de travailler sans filtre parce qu'il aurait absorbé de la lumière (or les pellicules Kodak sont faites pour le studio et il faut mettre un filtre quand on tourne en lumière du jour) : c'est ce qui donne ces couleurs et ces impressions.

Une chose permettait aussi ce genre de travail, c'était l'absence de comédiens : à partir du moment où il n'y a plus de problèmes de carnation, les choses sont simplifiées. Mais c'est un cas limite, une expérience complètement singulière.

Cahiers. *Il n'y avait pas non plus de problème de raccords lumière dans la mesure où chaque plan était une unité complète et autonome.*

Nuytten. C'était la première fois que Duras utilisait les mouvements d'appareil; elle avait, avant, une grande réticence à l'égard des mouvements de la caméra.

Cahiers. *Vous étiez combien en tout?*

Nuytten. Trois techniciens (on a fait ça en trois week-ends). Je lui faisais tenir la lumière à la main pour qu'elle explore elle-même le champ de son propos et lui faisait pousser le chariot; on a dû abandonner ça car c'était trop lourd pour elle, mais ce qui m'intéressait, c'était de voir comment son corps pouvait jouer par rapport à son regard, c'était peut-être ça la chose la plus intéressante au niveau expérimental dans ce film.

Cahiers. *Au niveau du rapport opérateur-metteur en scène, c'était complètement inversé : c'était toi qui dirigeais l'ensemble des opérations.*

Nuytten. Pas vraiment, car Duras est quelqu'un qui a sur les choses un regard très particulier, elle s'intéresse beaucoup aux détails (et là aux détails du décor) et elle donne à la prise de vue des indications très précises, indique ses pôles d'attraction, donne des indications de lumière aussi. Je l'associais ainsi en fonction même de ce qu'elle demandait au niveau du filmage. On a tourné dans ce lieu deux ans après *India Song* avec la lumière guidant le cadre en fonction du texte.

Cahiers. *Tu te retrouvais donc dans des conditions où c'était la lumière qui guidait le sens de la scène, un peu comme aux débuts du cinéma.*

Nuytten. Sauf que la pellicule était beaucoup moins souple que maintenant : l'opérateur a été inventé pour ça; la pellicule alors était pratiquement aveugle, elle voyait comme une taupe, il fallait donc énormément éclairer, en se servant soit du soleil, soit de la lumière électrique. C'est plutôt cette der-



Tournage de *Intolérance* (1916) A gauche : Griffith, à droite : Billy Bitzer.

nière qui a semblé rapidement la plus raisonnable. Car le soleil change tout le temps : il monte en intensité, en couleurs, part du bleu et du rouge au lever, arrive au blanc et repasse au rouge quand il se couche; il change le rapport de contraste et, le pire, il change en incidence par rapport au décor.

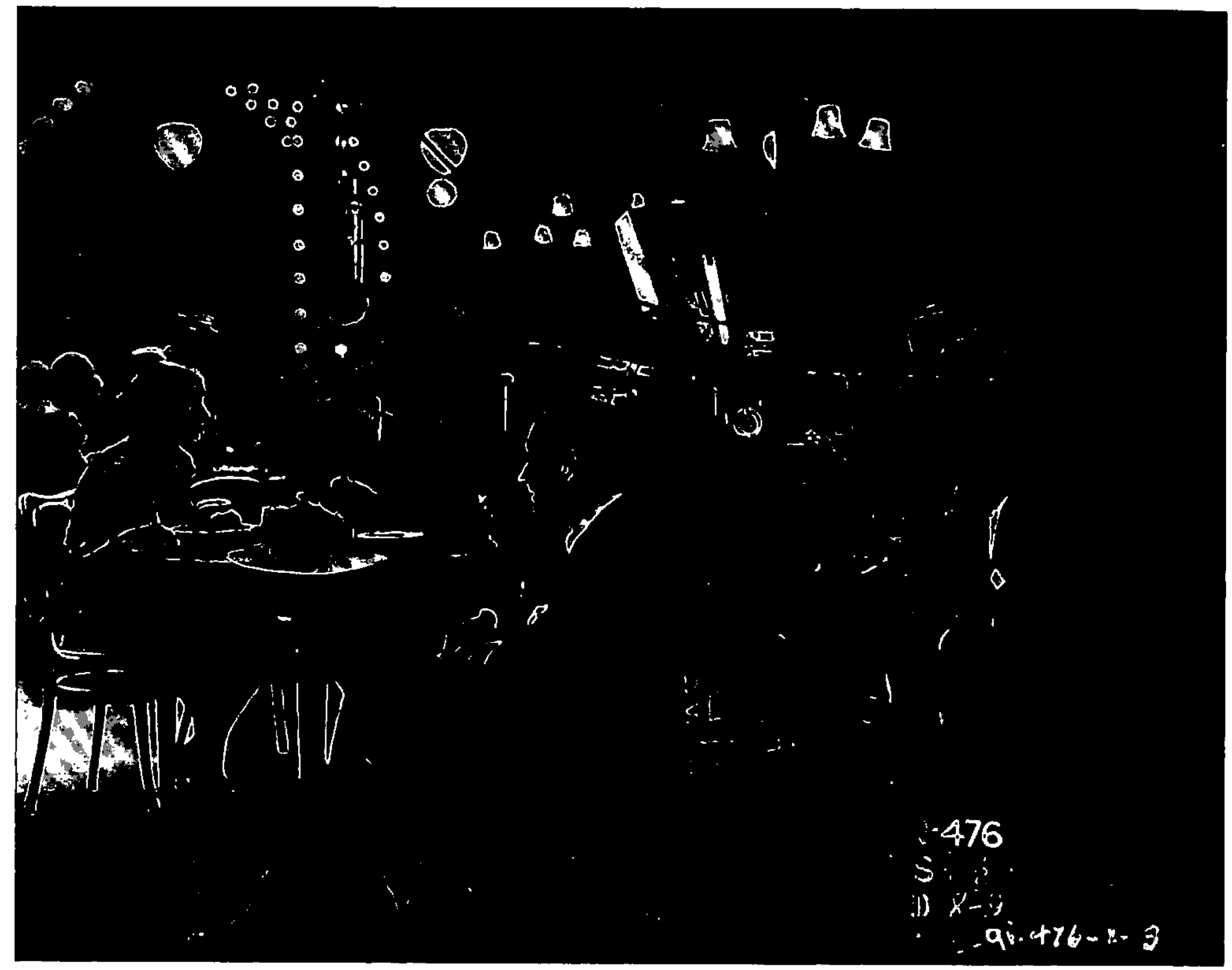
Le cinéma américain, même le cinéma de mise en scène (Griffith par exemple) est resté assez tard dans les conditions de lumière naturelle : les décors étaient construits par rapport à des incidences du soleil ou alors c'étaient des décors qui pouvaient tourner par rapport à lui. Le soleil (le soleil californien) était utilisé pour faire des effets de nuit (ce qu'on a appelé après la « nuit américaine »).

Mais les Allemands se sont trouvés face à des problèmes beaucoup plus aigus; en Allemagne le soleil était décidément parcimonieux; c'est la raison pour laquelle ce sont les grands opérateurs allemands (ceux de l'Expressionnisme : des gens comme Karl Freund) qui ont inventé la lumière électrique dans le cinéma, l'utilisation des arcs pour remplacer le soleil qui n'était pas toujours là quand on voulait. Tous ces gens sont ensuite passés en Amérique et sont à l'origine de toute une forme propre à Hollywood.

L'Expressionnisme, c'était d'abord un principe d'écriture basé sur des effets (cette utilisation de la lumière, c'était sans doute aussi la recherche d'un substitut de la troisième dimension manquante dans le cinéma, absence d'autant plus remarquable que le cinéma était muet); il est le produit d'une situation géographique et technique précise.

Cahiers. *Mais alors, est-ce que le parti pris de certains réalisateurs qui veulent revenir à ce mode d'écriture aujourd'hui n'est pas un peu rétro, la reconduction nostalgique d'un système qui a vécu pour des raisons précises ?*

Nuytten. Pour ma part, si cette période compte pour moi dans ma conception du travail, c'est moins sur le plan de la forme (par ailleurs admirable mais qui a vécu) que sur la qualité d'invention dont l'Expressionnisme a fait preuve et le système de travail qu'il a su mettre en place et qui lui a permis de continuer à inventer. Ce *rapport de travail* entre des corps de métier extrêmement différents et qui fait la singularité du cinéma, un principe de travail basé sur *l'artisanat,* un rapport de respect des producteurs pour ces artisans qui faisaient le cinéma. Et ceci n'est pas rétro : en Amérique c'est ce rapport qui existe présentement dans le cinéma. Le cinéma américain fait massivement appel à l'artisanat, même de grosses productions comme *Star Wars* ou les *Rencontres,* c'est de l'artisanat : le produit du travail d'ateliers, de chercheurs (effets spéciaux, truquages etc.).



Tournage de *The Kiss*, de Jacques Feyder (1930).

La seule chose que demandent en France, trop souvent, les producteurs aux réalisateurs et aux techniciens opérateurs, c'est *que l'on voie les acteurs* et rien d'autre; il n'y a aucune volonté de stimuler l'inventivité et une absence totale d'intérêt pour les problèmes esthétiques et pour les artisans du cinéma qui disparaissent. Des films faits en dépit de l'image sur le plan technique et qui ont « marché » donnent le droit à un producteur de dire : « ce n'est pas la peine de s'embarrasser de tels ou tels problèmes, pas la peine de passer un quart d'heure là-dessus, personne n'y verra rien ». C'est par là que le cinéma peut se distinguer de la télévision : par une potentialité de langage différente.

C'est tout de même consternant cette impression que c'est toujours le même film qu'on voit sur les écrans commerciaux : le même sujet, les mêmes comédiens (c'est un principe de production), le même travail des opérateurs. Et même les ands : Decae, Renoir. Je suis effondré de voir ce que font actuellement en lumière des directeurs de la photo remarquables.

L'aboutissement de cette conception du travail c'est la S.F.P. : les techniciens sont balancés d'une émission sur une autre, avec un autre metteur en scène, un autre sujet; ils sont réduits au pire, on les considère comme des bras, des machines interchangeables. Ils fabriquent de l'image. Pour ma part, je tiens beaucoup au fait que les gens avec qui je travaille soient irremplaçables. La présence « au complet » de mon équipe m'est indispensable sur chaque tournage.

Cahiers. *Cette conception du travail du cinéma est donc de plus en plus menacée, au moins en France?*

Nuytten. Oui, c'est pourquoi il est très important de voir arriver maintenant des réalisateurs qui représentent un nouvel état d'esprit sur le cinéma, plus proche des sources. C'est une pratique de l'imaginaire, de la représentation, beaucoup plus respectueuse du public et plus mobilisante sur le plan du travail. C'est ce que j'aime bien chez Téchiné : c'est quelqu'un qui implique une conception artisanale du travail : sa façon de concevoir la mise en scène, son intérêt pour la lumière, son goût pour le cadre dans le cadre, etc. Duras aussi pour d'autres raisons...

Cahiers. *La publicité aussi... Il lui arrive d'être d'ailleurs le meilleur moment du programme; quand tu vas voir* L'Amour violé *ou* Pourquoi pas ?, *le seul moment de cinéma intéressant ce n'est ni le documentaire (quand il existe) ni le film, c'est encore à l'entracte. Peut-être parce qu'on y retrouve des mécanismes de fonctionnement du cinéma liés à notre enfance.*

Tournage de *Barroco* (A. Techiné)

Tournage de *Mon cœur est rouge* (M. Rosier)

Nuytten. Certainement. Tout ce qui touche au cinéma touche plus ou moins à l'enfance.

Cahiers. *En tout cas c'est très net dans les films récents les plus intéressants : chez Godard, Wenders, Jacquot, Kané, explicitement.*

Nuytten. Zingg aussi. Pour moi, je sais que tout ce que je fais est lié à deux ou trois perceptions ordinaires d'enfant (sons et lumières, feux d'artifice, retraites aux flambeaux, orages par exemple) et qui me permettent de faire ce que je fais aujourd'hui.

Mais il y a aussi quelque chose qui ramène à l'enfance *dans le tournage* lui-même : c'est le lieu de la tension, de rapports très hystérisés, très dramatisés, c'est un peu le lieu du drame de la famille. Tous les rôles s'y retrouvent : la place de l'autorité, la peur de la défaillance, etc. Sur un tournage, je souffre beaucoup de ce qui se passe autour de moi ou de ce qui ne se passe pas. Je suis un peu placé en situation de demande hystérique et délirante. Il y a toute une dramaturgie dans la fabrication du cinéma aussi. Duras a la particularité de mettre toute la situation née d'un tournage (rassemblement de gens et de métiers hétérogènes) en drame en deux jours; la plupart des metteurs en scène mettent plus longtemps.

Cahiers. *Tout cela sans doute fait que tu n'envisages pas de travailler à la télévision. Quelqu'un comme Godard, qui tient aussi beaucoup à l'artisanat (et célèbre artisan) ne vise, lui, plus que ça.*

Nuytten. Mais il n'appartient pas à la télé; il l'utilise, car il a bien vu qu'elle n'utilisait pas ce dont elle dispose (les possibilités ouvertes par la vidéo). Il fait en quelque sorte de la télé à son compte.

Cahiers. *Et il y a là des possibilités nouvelles aussi du point de vue de l'artisanat : possibilité de truquages, incrustations, dédoublement d'image, etc.*

Nuytten. D'accord, mais moi ce que j'aime au cinéma c'est que le *support existe :* tu regardes à la loupe, tu vois une image, tout est là.

Si tu regardes une bande magnétique tu ne vois rien, c'est comme un film vierge. Il n'y a plus ce rapport à l'image latente, cette espèce de chimie si passionnante au cinéma et liée à son propos : l'imaginaire. C'est quelque chose d'irremplaçable pour moi : savoir que dans cette boîte noire il se produit cette opération chimique latente sur un support que tu vas « bricoler »; tu peux avoir l'impression d'y peindre : ce n'est pas pour rien qu'on dit « impressionner » la pellicule. Tout le rituel des rushes, c'est essentiel. Quand tu peux voir tout de suite, recommencer tout de suite, ce n'est pas pareil. Je crois que le désintérêt des techniciens de la télé vient aussi de ce qu'ils peuvent avoir le sentiment d'être dépossédés de la chambre noire et de son mystère; plus de sentiment d'une *transposition* car plus rien ne les y engage. Sauf les émissions en direct qui sont d'ailleurs celles où il se passe les choses les plus intéressantes (les dramatiques en direct par exemple, autrefois, qui procuraient encore ce sentiment du passage de la réalité sur le support. Il n'était pas question de se tromper, il y avait les bruits de plateau, une certaine tension, toutes choses qui provoquaient une réelle émotion).

Cahiers. *Une émotion qui naît de la tension au moment du tournage.*

Nuytten. Pour moi, faire un film c'est d'abord de l'angoisse; au début d'était l'angoisse du noir.

Cahiers. *Quel noir?*

Nuytten. Oh, sans doute des angoisses personnelles liées encore à l'enfance : la peur de se retrouver dans un couloir, un escalier noir. La peur des ombres en fait, c'est ce qui précède le danger, ou plutôt ce qui permet d'imaginer le danger là où il n'est pas forcément. Je crois que l'imaginaire des enfants se fabrique autour de ça. Mais sans trop faire de psychanalyse sauvage, l'angoisse du noir c'était la peur de faire exister quelque chose comme mon empreinte.

Cahiers. *Ce n'est pas vraiment la peur qu'il n'y ait rien sur la pellicule?*

Nuytten. En fait, maintenant, l'angoisse je l'ai sur le tournage même (je sais, sauf accident imprévisible, si la pellicule sera impressionnée ou pas) : c'est celle de me retrouver pour des raisons de temps, de moyens ou de mise en scène avec une apparition dans la viseé qui ne soit pas satisfaisante.

Cahiers. *Qu'est ce que tu fais alors?*

Nuytten. Il n'est pas toujours possible d'intervenir; la cohésion de l'équipe technique est en tout cas fondamentale dans ce cas-là pour essayer de rendre l'image plus intéressante.

Cahiers. *Ces problèmes que tu ressens, tu peux les ressentir grâce à la place que tu occupes à l'œilleton; comme « premier spectateur du film », comme dit Rouch?*

Nuytten. D'abord il y a cet espèce de déclic qui fait que les comédiens prennent forme ou non. Parfois, effectivement, c'est au moment où ça tourne que le déclic se produit : on voit le visage des comédiens changer, se mettre en place. Et bien sûr au cadre je suis le témoin actif de ce moment-là. Il y a des films sans déclencheur. Dans les plans mal mis en scène, mal mis en place, il n'y a plus aucune logique pour la caméra, celle-ci devient alors extrêmement embarrassante. Dans certains cas il n'est pas possible de cadrer : même si on attrape le torticolis, rien ne se passe.

Cahiers. *Donc si les choses sont bien mises en scène, la caméra, « cet œil avisé et mobile » comme l'appelait Bazin, trouve toujours à se placer au meilleur endroit. Et quand c'est bon à l'œilleton, cela signifie alors que c'est bon pour tout le monde.*

Nuytten. Cependant les rushes réservent toujours des surprises (la boîte qui contient un diable) : la prise qui paraissait à tout le monde la meilleure au tournage se trouve ne pas l'être, au profit d'une autre où le mouvement d'appareil est moins parfait; ici, les imperfections se révèlent plus fidèles à ce qui est tourné que l'exactitude de la prise favorisée.

En fait l'appartenance de l'équipe à l'espace de tournage ne la place pas forcément dans la meilleure position pour apprécier la qualité d'une prise.

Cahiers. *A propos des imperfections techniques, tu veux parler des films où il importe, en fonction du sujet et du rapport de l'auteur à ce sujet, que l'écriture même soit affectée; je pense à des plans* d'Alice dans les villes, *où l'on a l'impression que la caméra elle-même vacille, et c'est aussi important que ce que les personnages disent ou font.*



Jean-Luc Godard et Raoul Coutard *(La Femme mariée)*



Sven Nykvist et Ingmar Bergman

Billy Bitzer et D.W. Griffith *(Way Down East)*



Karl Freund et F.W. Murnau



Nuytten. Le meilleur exemple est *Profession : reporter.* Dans ce film c'est un fait que pas un pano n'est régulier. C'est si l'on veut *mal cadré.* Mais cet aspect un peu aléatoire du cadre donne lieu à un type d'émotion qui va dans le sens du propos, sans le plagier bien sûr (du style : « quelqu'un a peur, donc on fait trembler la caméra »).

Cahiers. *Qu'est-ce que c'est exactement :* mal cadré?

Nuytten. Il faut effectivement parler d'abord de la norme et voir quel usage on peut en faire. Il y a des lois du cadrage qu'on apprend de manière un peu académique dans les écoles, on divise le cadre par tiers (un tiers à droite, un tiers au milieu et un à gauche), mais c'est au fond un réflexe culturel : quand un personnage se déplace et que la caméra le suit, on laisse toujours de l'espace devant lui, pas derrière et un peu au-dessus.

Dans un mouvement d'appareil (pano, travelling, mouvement de grue) un enchaînement s'opère entre deux types de difficultés : celles propres à l'appareillage (sa lourdeur et comment la mettre en mouvement) et celles propres à la mise en scène (déplacement des comédiens, etc.) : il faut que *ça concorde* de manière à obtenir ce cadrage instinctif (sauf proposition de mise en scène contraire : décadrage systématique, échappée du comédien) et que les deux types d'exigence (jeu et technique) se nouent correctement ensemble.

Les matériels qui servent au cadrage (à faire les panoramiques) sont *les têtes* (sortes de plateformes avec des ressorts ou des frictions pour compenser le poids de l'appareil, équilibrer la caméra). Il y a deux types de têtes qui correspondent à deux écoles de cadreurs différentes. Il y a ceux qui travaillent *au manche :* qui utilisent les têtes hydrauliques ou gyroscopiques et ceux qui travaillent *aux manivelles.* Ces dernières têtes avaient été conçues à l'époque hollywoodienne pour supporter des appareils très lourds type Mitchell et pour permettre au cadreur de ne pas avoir l'œil collé à la caméra.

Cahiers. *C'est le même principe de visée que la vidéo, qui permet de se tenir à distance du cadre filmé reproduit au dos de la caméra.*

Nuytten. Oui, c'est le viseur. C'est clair un peu le même principe, l'opérateur ne fait pas corps avec l'appareil. La tête manivelle oblige à une certaine virtuosité. Il y a deux manivelles : une pour les mouvements gauche-droite et une pour les mouvements verticaux; elles ont des vitesses différentes, autonomes. C'est comme de jouer du piano et avoir les deux mains absolument indépendantes : c'est aussi difficile que ça. Le résultat c'est que ça donne des mouvements mécaniques et parfaits.

Avec les têtes hydrauliques ou gyroscopiques, il y a une imperfection presque constitutive qui est dûe d'abord au fait que l'opérateur a l'œil collé contre la caméra; son œil fait partie de l'appareil et les maladresses sont compensées par les têtes, mais le mouvement d'appareil est extrêmement lié à l'effort physique. Il va de soi qu'alors on est très proche du jeu des comédiens, il y a un engagement de type musculaire, corporel (dans le système des manivelles il s'agit d'interpréter en termes mécaniques un mouvement).

Cahiers. *Dans le système hydraulique ou gyroscopique, il y aurait une liaison qui s'effectuerait en quelque sorte sur le même terrain, celui des gestes et du corps, avec les comédiens...*

Nuytten. Je trouve effectivement que les mouvements effectués aux manivelles sont trop mécaniques pour trouver le lien avec le jeu du comédien. Le plus souvent c'est triste.

Cahiers. *Comment as-tu acquis cette formation de chef opérateur?*

Nuytten. J'ai fait une école en Belgique (INSAS) et comme cette école ne me donnait pas droit à la carte professionnelle française, j'ai dû passer le B.T.S. de Vaugirard. Pendant mes études en Belgique j'avais commencé de faire des courts métrages : c'est l'occasion d'apprendre à faire de la lumière. Parallèlement j'ai été assistant de Ghislain Cloquet et de Ricardo Aronovitch.

Cahiers. *Tu as été influencé par les différentes écoles contemporaines d'opérateurs?*

Nuytten. Au début surtout j'ai beaucoup été intéressé par le « naturalisme » des américains comme Wilmos Zsigmond, Gordon Willis, Konrad Hall, Laszlo Kovaks... Ils se sont emparés des méthodes de la Nouvelle Vahgue (tournage dans la rue en particulier) et ils ont refait du « naturel »... en studio; c'est un peu ce que fait Nykvist dans *L'Œuf du serpent.* C'est de la lumière de studio qui gomme les effets propres au studio (le cinéma jusqu'aux années cinquante). En fait, l'intérêt de ce type d'image est limité : cela aboutit toujours aux mêmes résultats. Parallèlement j'étais aussi très intéressé par les italiens et au début, c'est un peu un compromis des deux que j'ai voulu éprouver.

Cahiers. *Quels italiens?*

Nuytten. Storaro, De Santis, Gianni di Venanzo. En Italie il y a eu un retour assez rapide aux studios, ce sont les premiers à en être sortis et les premiers à y être retournés.

Il y a aussi les anglais qui sont très importants : un type comme Walter Lassaly qui a été un opérateur aussi important que Coutard (il a fait un film très fort sur le plan de la photo qui s'appelle *Savages).*

Et puis bien sûr les opérateurs de la Nouvelle Vague à cause de leur inventivité, cette manière totalement inédite qu'ils ont eue d'utiliser la lumière naturelle et les émulsions de manière absolument pas naturaliste (le Pigalle de Decae dans *Bob le Flambeur* de Melville). Coutard surtout. Godard voulait, à ce qu'on dit, notamment en décor naturel, que tous les axes, tous les passages intérieur-extérieur soient praticables, et que le plateau ne soit occupé que par les comédiens, la mise en scène et la caméra. Pas question de voir un électricien sur le plateau pendant le tournage.

Ça a certainement obligé Coutard à mettre au point un principe de lumière nouveau : il fallait que la lumière soit uniforme dans le décor, permettre un rapport extérieur-intérieur juste; ça obligeait à éclairer le décor en une seule fois et à s'assurer beaucoup en lumière puisque les lampes devaient péter tout au long de la journée et qu'il n'était pas question de les changer.

Cahiers. *Il éclairait tout.*

Nuytten. Sans doute. Tout en indirect au plafond. Il a aussi beaucoup inventé au niveau de la mobilité de l'appareil : dans les films de Demy *(Lola)* c'est quelque chose qu'on ne voyait pas du tout à l'époque. Il a vraiment imposé un style au niveau

de la lumière et du cadre. La confusion est venue après, quand on a voulu reproduire les principes de Coutard dans des situations de mise en scène complètement différentes. Et ça a été le *début de l'image plate;* petit à petit ce système a permis de se débarrasser des problèmes de lumière sur les films.

Cahiers. *Les studios de télévision ne sont pas éclairés autrement il me semble : on peut aller d'un bout à l'autre du plateau, il y a toujours suffisamment de lumière pour impressionner la pellicule (ou mettre en mouvement les particules); c'est un éclairage qui paraît fait pour qu'il n'y ait pas de problèmes d'ombres ou de déplacements...*

Nuytten. A la télévision on éclaire toujours pareil, comme avec une machine : les speakerines, les chanteurs, les journalistes... sont éclairés par un projecteur à gauche et un à droite d'égale intensité, les ombres sous le menton sont croisées. C'est une *image presque mécanique* (on trouve ça dans tous les manuels, les notices des fabricants de matériel électrique). Au total on a : un petit effet de contre-jour, deux lumières croisées sur le visage et une lumière d'ambiance pour qu'on voie le décor.

Cahiers. *Pour en finir avec cette question de la formation, est-ce que tu peux nous dire comment les opérateurs se tiennent informés tout au long de leur vie des innovations techniques?*

Nuytten. Les progrès en cinéma sont extrêmement lents. Au fond, la caméra a très peu évolué depuis les origines. L'essentiel des progrès porte aujourd'hui sur l'électronique.

En fait, on se tient informé par l'intermédiaire des loueurs de matériel chez qui on va très souvent. Il y a aussi les réunions professionnelles organisées par la Commission supérieure technique. On est aussi informés directement par les laboratoires. Et puis il y a la presse professionnelle ou des journaux comme le *Cinéma Pratique* qui s'adressent plutôt aux amateurs mais qui sont très bien faits et dans lesquels j'ai appris autant qu'à l'INSAS. En anglais, il y a l'*American Cinematographer,* qui informe assez bien notamment sur les effets spéciaux, montre des photos de travail où l'on voit comment les gens font; c'est d'ailleurs le seul journal qui s'entretienne régulièrement avec les opérateurs.

Cahiers. *Maintenant, compte tenu de cette sensibilité pratique particulière dont dispose l'opérateur (le lien quasiment physique avec les comédiens dont on a parlé, mais aussi le fait qu'il est le premier à même de sentir si la caméra se place ou non), qu'est-ce qui empêche le chef opérateur d'être aussi metteur en scène, d'être les deux à la fois?*

Nuytten. Cela me paraît complètement inadéquat. On n'a pas la même attention au cadre et en dehors du cadre. Les acteurs ont besoin d'un regard sur eux pendant les prises. La caméra n'offre qu'un *œil mécanique et interdit* (interdit numéro un même : ne pas regarder la caméra) au regard du comédien.

Cahiers. *C'est pourtant une possibilité très utilisée dans le cinéma direct.*

Nuytten. Oui; là je parlais plutôt du cinéma de mise en scène, disons traditionnel : j'ai l'impression que ce regard autonome vitalise les comédiens.

C'est aussi ce que je demande à un assistant à la prise de vue : de faire le point bien sûr, mais d'avoir aussi ce regard là pour *faire le passage* entre eux et la caméra; tout seul derrière l'œilleton je n'y parviens pas (c'est un faux regard sur les choses); je trouve que le passage à la fiction est là aussi.

Cahiers. *Passage à la fiction juste avant le passage sur la pellicule...*

Nuytten. Tout se passe au cinéma devant et dans l'objectif, là où la *transposition* se fait. Il y a la chambre obscure, la réalité, et entre les deux *l'objectif* qui est comme une espèce de barrage, quelque chose qui laisse passer ou ne laisse pas passer. Je ne fétichise pas les caméras, ce qui compte c'est le canal, l'entonnoir qui canalise la réalité dans la chambre obscure.

Il existe quatre ou cinq marques d'objectifs; les différences entre eux sont très ténues. Mais ils ont en commun de tous viser à une *perfection* purement technique. Le travail de l'opérateur consiste aussi à modifier, *faire jouer le rendu* de l'objectif par rapport au propos du film. Les opérateurs se sont vite aperçus qu'en travaillant avec les objectifs tels quels, on n'allait pas forcément dans le sens de ce qui était raconté par le film (personnage, situation, décor) et qu'il fallait intervenir sur ce rendu (tout de suite, dès les débuts du cinéma c'est la perfection optique qui a été poursuivie par les concepteurs). On intervient donc avec les filtres, les diffuseurs pour briser cette logique mathématique.

Cahiers. *C'est aussi sur les objectifs que se règle la question fondamentale de la profondeur de champ.*

Nuytten. L'extrême mobilité de l'œil illusionne la perception du réel au point de lui offrir une infinie profondeur de champ; l'impression de l'espace par l'utilisation de la profondeur de champ me passionne.

Cela exclut les objectifs à grande ouverture et les diaphragmes trop ouverts, ça implique donc des moyens lumineux importants (puisque plus il y a de lumière, moins le diaphragme doit être ouvert). Or ces moyens sont de plus en plus difficiles à obtenir : aussi, aujourd'hui, quand on veut travailler la profondeur de champ, on se contente de donner l'illusion de profondeur de champ en utilisant des foyers courts (plutôt qu'en éclairant de manière à fermer le diaphragme, ce qui ne serait pas, sur le plan de la production, rentable).

A cadre égal, quel que soit l'objectif utilisé, quelle que soit la distance de l'objectif au personnage, la profondeur de champ est la même. Seule la perspective change.

Cahiers. *Les courtes focales donnent donc seulement l'illusion de profondeur de champ?*

Nuytten. Pour un même cadrage, oui... Personnellement j'aime mieux les films où le comédien n'est pas isolé de l'environnement, pas isolé d'une situation dramatique.

Cahiers. *Evidemment les potentialités fictionnelles, les chances de la fiction sont d'autant plus grandes qu'il existe la possibilité de faire jouer la profondeur de l'image.*

Nuyten. L'absence de profondeur de champ limite énormément les possibilités de la mise en scène. On discute trop peu avec les réalisateurs de ces problèmes de profondeur de champ ou de rendu optique.

Cahiers. *N'est-ce pas parce qu'ils pensent spontanément qu'elle va de soi ; que tout ce qui se trouve dans le champ de la caméra se verra également ?*

Tournage de *Barroco* (A. Téchiné)

Tournage de *La Tortue sur le dos* (L. Béraud)



Pour *India Song* et surtout pour *Son nom de Venise*. Duras nous faisait entendre le texte pour tourner (indication du mouvement du texte et de sa rythmique interne pour « cadrer »).

Nuytten. Oui, et en fait ce sont les données économiques qui dictent leur loi (absence de lumière) ; ce sont rarement des principes d'écriture qui font qu'il n'y a pas de profondeur de champ dans beaucoup de films (il y a bien sûr des exceptions).

Cahiers. *A quelle ouverture du diaphragme on a une profondeur de champ correcte ?*

Nuytten. Pour ma part j'essaye de travailler entre 4 et 5,6 dans la mesure du possible.

Il y a un autre problème en ce qui concerne la reproduction de l'espace aujourd'hui. Depuis l'introduction du zoom, la solution de facilité consiste à changer la longueur focale à l'aide du zoom, d'un plan à l'autre ; plutôt que de déplacer la caméra autant de fois qu'il le faut pour obtenir le cadre qu'on veut avec une longueur focale du même ordre (on apprend aussi comme ça va être précis dans la mise en place de la caméra). Or cette utilisation systématique du zoom fait que le décor s'approche et s'éloigne d'un plan sur l'autre : ce basculement de l'espace nie souvent la continuité dramatique de la scène.

Dans le meilleur des cas, il est souhaitable de travailler avec la même focale pour tout un film (voir Bresson). Qu'il y ait continuité dans la profondeur de champ (même diaphragme). Ça me semble aussi important. Pour le film de Zingg, c'est ce que j'ai essayé de faire : j'ai travaillé presque tout le temps au même diaphragme et avec la même focale (32).

Cahiers. *Aujourd'hui chez les jeunes cinéastes c'est plutôt la haine du zoom, non ?*

Nuytten. Oui, souvent. Aussi quand je peux me mettre d'accord avec un metteur en scène là-dessus, je ne prends que des objectifs fixes.

Cahiers. *Comment s'opère la jonction entre ton travail (lumière et cadre : précisément le choix d'objectifs, d'ouverture etc.), la mobilisation qu'il implique de la part de l'équipe qui t'entoure et le travail accompli par l'ingénieur du son et ses assistants (le perchman en particulier) ?*

Nuytten. Que les gens soient mobilisés sur le tournage c'est effectivement essentiel et cela n'arrive pas sur tous les films. En ce qui concerne le son, pour moi c'est très proche du cadre ; il y a un lien entre le son et le mouvement d'appareil : je l'ai remarqué personnellement, je ne peux pas cadrer quand je n'entends pas ce qui se dit (je demande un casque quand la caméra est trop loin de la scène). C'est même toute l'équipe

qui a besoin d'entendre le texte pour pouvoir assurer dans les meilleures conditions le déplacement de l'appareillage. Une ambiance sonore implique pour le comédien un type de déplacement et pas un autre et donc pour la caméra un type donné de déplacement aussi. Les conditions de tournage avec Duras sont exactement celles-là. Pour *India Song* et surtout pour *Son nom de Venise,* Duras nous faisait entendre le texte pour tourner (indication de mouvement du texte et de sa rythmique interne pour cadrer). La musique aussi, bien entendu, portait la mise en scène, les cadrages ou les mouvements d'appareil.

Pour moi tout le style d'un film vient beaucoup du son, donc l'ingénieur du son est quelqu'un de capital. Ça joue d'ailleurs positivement ou négativement car le travail d'un ingénieur du son peut contredire le travail fait par l'image.

Cahiers. *Par rapport à ta conception du travail sur l'image, il y a une conception de la prise de son corrélative ?*

Nuytten. D'abord le *son direct,* car je crois (pour le son comme pour l'image) à la tension et la mobilisation à la prise de vue. Ensuite, pour tous ceux qui recherchent comme moi la profondeur de champ, il faut que les plans sonores soient définis.

Cahiers. *Est-ce qu'il arrive que tu sois consulté sur le choix d'un ingénieur du son ?*

Nuytten. Non. En tout cas, quand on peut voir des rushes synchrones, je modifie ce que je fais par rapport à ce que j'entends sur ces rushes. Quand la voix est très présente, j'accentue la présence de l'image etc. Ce sont des nuances mais ça compte.

Le test pour moi d'une adéquation réussie entre l'image et le son, c'est quand je vois au cours de la prise le micro du perchman *frôler le cadre.* Plus le micro est proche du cadre, plus j'ai l'impression d'avoir été cohérent dans ma manière d'éclairer. Et dès l'instant où je ne vois pas le micro, ou quand je le vois mais loin du cadre alors que la présence de la voix est indispensable, je tends à modifier la disposition de ma lumière (en baissant les projecteurs, ou en mettant des volets etc.).

Un bon perchman est effectivement révélateur des rapports entre l'image et le son : il est littéralement sur un fil entre l'espace off et l'espace in (qu'il met en permanence en danger : le risque de perche dans le champ !).

Au fond, le son c'est la troisième dimension de l'image : il permet d'ailleurs de rattraper la platitude d'un bon nombre d'images. Ce rôle devait être joué par la lumière dans l'Expressionisme allemand.

Cahiers. *Tu as dit tout à l'heure qu'il fallait aussi beaucoup éclairer car la pellicule était très peu sensible à cette époque. Qu'en est-il aujourd'hui ?*

Nuytten. D'abord ce qu'il faut dire c'est qu'il y a un monopole de Kodak sur le marché européen et américain : en 35 mm il y a une émulsion et une seule...

Cahiers. *Laquelle ?*

Nuytten. La 5427 Eastmancolor négative.

Cahiers. *Donc à partir d'un support unique on choisit des partis pris de lumière qui sont liés à des partis pris de réalisation.*

Nuytten. La question est alors : comment maltraiter ce support (dénaturer ce que Kodak nous offre comme sa façon de voir les choses) ou le bien traiter (si le propos ressemble à la façon qu'a Kodak de voir les choses). En fait il y a d'autres tentatives comme celles de Gevaert et de Fuji, mais elles sont plus limitées et pas vraiment concurrentielles.

Cahiers. *Cette unicité du support et ce traitement automatique qu'il permet c'est aussi ça qui fait que tous les films se ressemblent ?*

Nuytten. Il est certain que si tous les opérateurs se bornent à la petite notice qui accompagne l'émulsion Kodak, on arrive à une image absolument *standard.* Kodak préconise dans l'optique des gens qui conçoivent la pellicule un rapport déterminé de contraste, une sensibilité et pas une autre : une utilisation limitative de la pellicule.

Les laboratoires, eux, traitent la pellicule, soit selon les normes Kodak soit en s'éloignant un peu de ces normes pour des raisons qui leur sont propres (notamment leur mode d'équipement en machines). A partir de là, les labos peuvent aussi dénaturer l'émulsion soit en surdéveloppant, soit en flashant.

En fait l'opérateur a un éventail énorme de possibilités de travail sur la pellicule afin d'éviter le produit standard.

Cahiers. *Concernant les techniciens de laboratoire, les responsables de fabrication, les étalonneurs etc... est-ce qu'il est toujours possible de travailler avec eux en complicité? Est-ce qu'il n'y a pas un moment où la demande qu'on peut leur faire se heurte à leurs modes de fonctionnement, leurs codes, ce qui fait que la collaboration pour un résultat précis se trouve contrariée ?*

Nuytten. Cela dépend des possibilités que l'opérateur donne au laboratoire d'être associé à la responsabilité du film.

Aux Etats-Unis, il semble que les opérateurs disposent d'un temps de préparation assez long pour leur permettre d'impliquer le laboratoire avec lequel ils vont travailler. Alors, quand tu as trois mois pour préparer, quand tu fais un mois d'essais sur la pellicule, tu mobilises l'attention des étalonneurs, des techniciens de laboratoire et ces gens sont comme tous les gens de cinéma, ils ont envie d'être épatés parce qu'ils vont voir et ils sont prêts à mettre en œuvre tous les principes techniques propres au film pour que l'image ait une allure singulière, que tout le monde soit épaté au bout du compte ; et ils sont les premiers contents quand on commence à sortir des normes.

Mais si tu considères un étalonneur ou un technicien de laboratoire comme un homme qui fait simplement le rapport entre le traitement de la pellicule et le tournage, il n'est pas forcé de s'intéresser à ce que tu fais. Ce n'est pas simplement un exécutant, il a une importance fondamentale sur un film et de la place qu'il occupe il peut voir des choses auxquelles, en tant qu'opérateur, tu n'avais pas forcément pensé.

Cahiers. *De toute façon dès qu'il y a des truquages labo sur un film il faut une collaboration étroite entre les techniciens de laboratoire et l'opérateur.*



Flashage à la prise de vue *(Mon cœur est rouge)*

Nuytten. En général je suis contre les truquages laboratoire car cela me paraît être une solution de facilité. Et puis ça se voit à la projection : dès l'instant où l'on passe par un contretypage, l'image se trouve salie et l'on voit le truquage arriver (même pour un fondu au noir ou un fondu enchaîné, on le voit venir). Le truquage labo a été imposé pour des raisons de production car il coûtait moins cher que le truquage à la prise de vue.

Vivement qu'on réinstaure le truquage prise de vue, d'abord parce qu'on le voit s'effectuer et c'est très important. Bien sûr, systématiser le truquage à la prise de vue, est impossible, mais on peut mettre au point aujourd'hui des appareils qui permettraient des truquages prise de vue rapides et qui donneraient lieu à une qualité d'image nettement supérieure à ce qu'on obtient en laboratoire.

Cahiers. *C'est de cette manière que vous avez procédé sur* Barroco ? *Il n'y a aucun truquage laboratoire ?*

Nuytten. Tout est fait à la prise de vue : les brouillards, les transparences.

Cahiers. *Au tournage les gens ont ainsi les choses sous les yeux. Ils voient les effets de leur mobilisation.*

Nuytten. Il y a quelques jours, sur le film de Fleisher, nous tournions une séquence dans un cabaret ; sorte d'hommage à *L'Ange bleu.* C'était une grande débauche de lumière (on n'avait pourtant pas énormément de moyens) et à la fin des prises les gens applaudissaient. C'est magnifique de voir cette mise en œuvre de machinerie et de lumière pour quelques instants seulement. C'est ce qui crée le suspense et tient toute la mobilisation technique autour d'un film.

Au fond ma mise en scène à moi, c'est la *mise en scène de l'espace off,* celle qu'on ne voit pas et qu'on ne doit pas voir. Si les opérateurs sont quelquefois metteurs en scène, c'est en ce sens-là : ils organisent ce qu'il y a derrière, ils font fonctionner la machinerie. Et c'est souvent délirant : tu vois des gens dans des situations acrobatiques qui font des choses plus ou moins dangereuses. Il y a un côté cirque dans les tournages : d'abord parce qu'une scène, c'est installé aussi rapidement qu'un chapiteau et surtout tout ce travail de la machinerie (travelling, pano, perches, etc... silence) et de l'électricité (lumière mobile) ça n'est que jeu d'équilibriste.

Cahiers. *Alors : à chacun sa mise en scène ou son bout de mise en scène ?*

Nuytten. Duras désirait faire ça pour *Le Camion :* filmer simultanément la mise en scène in et la mise en scène off avec deux caméras... On pourrait imaginer des caméras avec deux objectifs : l'un pour filmer devant et l'autre derrière !

Cahiers. *Ça il faudra en parler à Beauviala.*

(Propos recueillis par Danièle Dubroux
Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron)

ADDENDUM TECHNIQUE

LE FLASHAGE

Ce procédé a été découvert par un opérateur de 16 mm américain qui, ayant exposé accidentellement une partie de sa pellicule avant un tournage, a pu constater combien le rendu était différent et voir l'intérêt qu'on pouvait tirer de sa systématisation.

C'est donc une exposition de la pellicule qui précède ou qui suit l'exposition normale du tournage ; c'est la deuxième formule qui est maintenant la plus couramment employée : flashage après exposition mais avant développement. Le principe est d'amorcer l'exposition : les grains d'argent déjà exposés dans les zones sombres reprennent de la présence dans les ombres sans affecter les zones éclairées.

Il y a aussi le flashage positif : c'est ainsi qu'ont été tirées les copies du *Dernier Tango à Paris.* L'effet est inverse du flashage négatif : il n'affecte pas les zones d'ombres, il adoucit l'image et donne les tons plus pastels.

Wilmos Zsygmond a réalisé pour *Le Privé*, un flashage négatif à coefficient variable selon les scènes. Il y a une scène où l'on voit bien l'intérêt de ce procédé · celle de la surprise-party qui a lieu dans une maison entièrement vitrée située sur une plage en plein soleil. Il y a très peu de lumière à l'intérieur, mais en faisant remonter par le flashage les zones les plus sombres, c'est-à-dire l'intérieur, cela permet d'équilibrer l'intérieur et l'extérieur ; ce qui aurait été impensable s'il avait fallu procéder uniquement en éclairant.

Sur les effets de brouillard, notamment dans *Barroco*, dans certaines séquences, j'ai fait du flashage à la prise de vue (également dans *Mon cœur est rouge*) afin de faire des fondus au blanc - prise de vue.

Avec ce procédé, et un peu d'expérience on peut voir à la visée, les effets du flashage : cela permet de travailler dans des conditions de lumière plus faibles, d'avoir une image assez douce ; le risque, c'est de faire monter le voile c'est-à-dire d'avoir une image un peu grise.

LE SURDEVELOPPEMENT

Quand on fait varier le temps de développement, ou la température de développement, on fait varier la sensibilité de l'émulsion, le contraste et rendu chromatique dans le cas de la couleur. C'est ce qu'on appelle surdévelopper ou pousser une émulsion. En couleurs on peut faire varier du simple au double la sensibilité d'une émulsion mais on gagne en contraste et on distord les couleurs.

Pour éviter ce gain en contraste, les labos parfois flashent le négatif avant de surdévelopper.

TRANSPARENCE. TRANSFLEX. TRAVELLING

La transparence permet d'obtenir des trucages comme deux fois Depardieu dans le même cadre *(Barroco).* Elle permet des mouvements d'appareil puisque la caméra et le projecteur ne sont pas liés, mais elle implique qu'on dispose de recul derrière l'écran, ce qui n'est pas le cas du transflex.

C'est une projection par miroir : la caméra est perpendiculaire à l'écran spécial transflex et le projecteur qui envoie l'image doit travailler dans le même axe optique ; il permet d'avoir de grands formats d'image projetée, une meilleure luminosité que la transparence.

Le travelling matte donne les mêmes résultats, mais c'est un procédé de laboratoire. Très utilisé par exemple par Hitchcock dans les *Oiseaux* et dans beaucoup de films à trucages. Cela permet tous les mouvements d'appareils qu'on veut.

Les contraintes, c'est de tourner en studio, devant un écran bleu qui se trouve derrière les comédiens.



Le Bal des vauriens

JOHN CASSAVETES

1
LE BAL DES VAURIENS

PAR YANN LARDEAU

A la fin de *Key Largo*, Bogart, blessé au flanc, ayant liquidé E. G. Robinson et ses comparses, est censé ramener à quai le *Santana* et retrouver Lauren Bacall. Rien cependant ne nous autorise à assurer qu'il survivra à sa blessure, ni davantage qu'il en mourra. L'impression commune veut cependant — la musique y aidant, il faut le reconnaître — qu'il arrive à bon port. A la fin du *Bal des vauriens*, Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) sort du Crazy Horse, sa boîte de strip, porte la main à son flanc, la regarde sans trop s'y arrêter, en essuie le sang sur sa veste, le cadre se resserre sur la poche déjà rouge, fin du plan. Le sentiment général veut que Cosmo ne survive pas à cette blessure — sinon, paraît-il, le film ne tiendrait pas (1). Or, bien que probable dans la dramaturgie, rien ne confirme dans l'image cette mort : perdu pour perdu, Cosmo peut tout aussi bien filer à l'hôpital, d'autant que du point de vue de la cohérence de la fiction, il n'y a aucune nécessité de la disparition physique du personnage, puisque, de toute façon, il a perdu dans la partie ce qui le distinguait — la libre maîtrise de sa boîte. Qu'à deux fins similaires corresponde une telle contradiction dans l'interprétation résume sans doute tout ce qui sépare le film de Cassavetes du film noir classique. Car, par cette astuce finale, Huston se contentait de parer formellement à l'opposition truquée du *happy* et du *unhappy end* — sans pour autant la briser —, pour le reste, il avait scrupuleusement respecté la règle du jeu, la fin elle-même ne tranchant pas. De fait, l'usage terminal de l'ambiguïté fondamentale de l'image — comment inférer la gravité de la blessure à sa manifestation extérieure ? — ne portait pas à conséquence dans *Key Largo* : tout le récit antérieur est là pour la neutraliser et, en plus, les otages sont désormais libres et les truands bel et bien morts. A l'inverse, l'ambiguïté de l'image, ce par quoi elle ne peut que cacher en montrant, l'impossibilité où elle nous défie d'y retrancher le mensonge du vrai, d'y séparer l'apparence de l'être — cette ambiguïté consubstantielle de l'image est à la base même du dernier film de John Cassavetes. Sans doute est-ce là aussi le style propre de Cassavetes, mais c'est l'application de cette écriture au genre policier, l'un des plus codés qui soient, et le traitement qu'il impose à sa fiction, qui fait toute la singularité du *Bal des vauriens*. En reprenant des personnages, des décors, un thème classiques du genre noir selon un tout autre mode d'agencements que le sien, Cassavetes vide de leur sens ces types, trouble la netteté de leurs contours ; surtout, il montre bien où se produit ce sens et où il se défait.

Ambiguïté au niveau du récit lui-même. Certes, le thème proprement policier est banal, et ses personnages plutôt médiocres — des «minables», bien que tous s'en défendent, qui ont fort peu à voir avec les «hard boiled» des thrillers classiques —, et l'enchaînement de l'action en soi sans surprise. Mais la représentation, très tôt, se décentre de son objet ; Cassavetes s'en détourne pour s'attacher et toujours revenir à la peinture de la boîte de strip de Cosmo, il s'attarde à la description de son personnel, de son ambiance. Cette description ouvre et ferme le film — c'est d'ailleurs le spectacle de ces boîtes qui est à l'origine du film —, de sorte que c'est le Crazy Horse qui apparaît comme le sujet principal, l'intrigue policière n'étant plus alors qu'une greffe : un *prétexte* où se nouerait fictivement le film.

L'opposition de l'action et du cadre règle la forme générale du récit : excentrée, l'action se dilue dans le cadre ; ce qu'elle perd en intensité, le cadre le gagne ; elle prend elle-même l'aspect ludique et trivial de la revue (de ceci le titre français est plus significatif que l'original, mais aussi trop transparent). Puisque l'action dramatique s'est dissoute dans le décor, c'est le décor tout entier qui sera investi d'une puissance dramatique.

Ce principe de composition va bien au delà d'une simple alternance de moments dramatiques et de scènes d'ambiance, il vise leur confusion. S'il est maintenu une séparation factice (la boîte de strip-tease n'intervient pas dans la négociation de la dette, du moins en apparence, car s'il n'y est fait référence que sur le mode du compliment, de la formule de politesse et, une fois, pour savoir si son rapport permet le remboursement de la dette, cette place décentrée qu'elle occupe dans le dispositif verbal correspond à la place décentrée de l'action dramatique dans le dispositif visuel, soit à la place d'un prétexte), cette séparation des deux moments du film n'est qu'une manœuvre de détournement destinée à brouiller

les pistes et toujours démentie dans le film. Cette dispersion de l'élément proprement dramatique aboutit à son irrepérabilité lorsqu'il advient, sa perception venant après coup (la partie de poker est visuellement ordonnée autour des filles de Cosmo, banalisant ainsi le moment décisif de la contraction de la dette); ou à sa figuration hallucinante : la maison du Chinois est solidement protégée par des gardiens et des dogues, Ben Gazzara n'y entre pas moins par la voie royale, sous le feu des projecteurs, un cigare entre les dents, bref, comme dans un moulin, le meurtre lui-même est construit sur le rapport visuel de l'assassin et de sa victime et lorsque le Chinois perçoit la présence de Cosmo, elle tient pour lui de la *vision* ou de *l'apparition* , mais il en est de même pour Cosmo qui le voit lentement, comme dans un rêve, venir à lui : «Désolé, je ne me sens pas très bien», dit le Chinois après s'être frotté les yeux, comme pour chasser un cauchemar — de sorte qu'à un moment nous avons vraiment l'impression qu'il meurt de lui-même, que le reste (le meurtre) n'est que l'arrangement scénique d'un phantasme —, tandis que Ben Gazzara semble tirer sur l'image obsédante de la dette. C'est par le montage de la séquence où les deux protagonistes ne sont jamais présentés face à face dans un même plan et qui associe tout plan au point de vue de l'un des protagonistes qu'est produite cette impression d'un affrontement dans l'imaginaire, à des images dépourvues de toute réalité, celle-ci s'étant effectivement retirée hors du champ (voir *infra*). L'effet de fiction ainsi produit (il en est de même pour la séquence où le gang tente de tuer Cosmo) fait basculer le réel du côté des shows du Crazy Horse — ne serait-ce que par leur retour permanent qui, dans ce théâtre d'ombres, semble le seul objet stable et tangible.

L'éternel retour au Crazy Horse allonge considérablement le temps de l'action au point de presque le figer, surtout il le défait de sa progression linéaire et accumulative d'événements pour la résoudre dans la régularité cyclique du spectacle. Celle-ci devient sa véritable mesure. L'égalité d'intensité des temps forts et des temps morts annihile leur différence : puisque le film est intégralement du temps fort, c'est sur la mort, l'anéantissement du temps que nous débouchons par simple réversion.

La forme phantasmatique où s'exprime le contrat de meurtre, de son origine à ses péripéties successives, en irréalisant ses enchaînements et en l'alignant sur les shows du Crazy Horse, soit sur leur être de spectacle, le produit lui-même comme moment du spectacle. Le film contient sa propre désignation comme film — et d'ailleurs plus encore comme théâtre. Les premiers plans nous montrent Ben Gazzara entrant dans sa boîte de strip-tease pour annoncer le spectacle et se présenter — vient ensuite le titre du film. Dans la dernière séquence, Ben Gazzara présente son équipe et sort dans la rue comme l'acteur quitte la scène au théâtre ; la caméra revient dans la salle, le dernier plan est celui de Meade Roberts (Mr Sophistication) disparaissant derrière le rideau de la scène pendant que la salle en demande «encore» ; le générique boucle alors logiquement le film : la représentation est finie (2), même si du coup il perd sa propre nécessité. Le style direct de l'écriture renforce autant la fiction de



Ben Gazzara et Meade Roberts dans *Le Bal des vauriens*

l'action, par le trouble et la mobilité de ses images qu'il amplifie le degré de réalité du spectacle du Crazy Horse.

Cassavetes dit s'intéresser davantage aux personnes et aux relations intersubjectives qui se tissent pendant le tournage qu'à la mise en scène elle-même. De ceci, le film comme produit fini ne peut présenter que le reste : la performance des acteurs. Nous retrouvons la scène de la représentation, le théâtre, posé cette fois non plus en termes d'action et d'enchaînement d'un drame, mais en ceux d'acteurs et de rôles (de *characters*) et de leurs rapports. C'est de la place du théâtre, réelle ou fictive, qu'il s'agit à travers les *characters*, à travers la forme spectaculaire que prend l'être dans son rapport aux autres et qui le livre à leur regard de spectacteurs.

Cette question est abordée, à la fin du film, dans le conflit qui oppose Mr Sophistication aux filles. Sans que cette scène brise la continuité du film, elle a néanmoins vis-à-vis de lui une certaine autonomie, et, d'un propos plus général, l'éclaire en retour. Car qui y parle des acteurs ou des personnages ? Mr Sophistication ou le scénariste Meade Roberts ? Qui des personnages féminins ou des actrices du strip-tease — professionnelles ou tenant pour le film le rôle —, revendique, à chacune de leurs apparitions sur l'écran, un être *plus* que leur image spectaculaire — des culs —, que celle-ci précisément leur retranche, ne serait-ce que le travail d'élaboration et de répétition des revues ? C'est bien, dans cette querelle, la notion de spectacle qui est en jeu, comme activité professionnelle et comme moment de l'être : qu'est-ce qu'un acteur et où commence-t-il? En quoi consistent le rapport du comédien à son rôle et son rapport avec le public ?

A ceci, Cassavetes répond par la problématique de l'être et du paraître, dans la similitude qui oblige le monde et le théâtre shakespearien. Au début du film, Ben Gazzara s'est présenté à son public comme gérant du Crazy Horse, producteur et metteur en scène de la revue — et comme tel il se retire à la fin — ; s'exprime à travers lui, au-delà du contexte immédiat de la scène, belle métaphore par ailleurs, Cassavetes, sur son métier et sur



Le Bal des vauriens

sa pratique, sur ce qui l'engage envers le public. «Le public veut du spectacle... pour ça il faut travailler, pour être bien dans sa peau... ce qui est vrai pour vous ne l'est pas pour moi et vice-versa», dit en substance Ben Gazzara-Cassavetes. C'est qu'il n'y a pas de solution de continuité à fixer entre le théâtre et le monde, la scène de la représentation et le réel. On n'est soi-même qu'à travers un rôle que les autres nous attribuent. Si l'être ne se réduit pas à son paraître, celui-ci en est indissociable ; il n'y a pas d'accès direct à l'être et puisqu'il n'existe et échange que dans l'ambiguïté des signes de son redoublement spectaculaire, celui-ci n'est pas identifiable comme tel. En sont insaisissables sa part de vérité et sa part de mensonge.

L'importance tient moins à sa référence au mode réel de l'échange entre les sujets, à la dialectique de l'être et du paraître, qu'au fait qu'en prenant appui sur ce dispositif structurel de la société, Cassavetes définit ce qui constitue l'acteur et son travail. Que dans la scène en question toute l'équipe du Crazy Horse soit spectateur de Cosmo Vitelli - Ben Gazzara n'est pas indifférent : cette réversibilité des protagonistes de l'action s'étend à la salle impatiente du Crazy Horse (elle seule d'ailleurs est «en action») pour gagner les spectateurs du film. La non-concordance de l'acteur (de l'être) et de son rôle (le paraître) est traditionnellement levée dans le collage de l'acteur à son rôle : l'acteur est paradoxalement d'autant meilleur qu'entré dans la peau de son personnage, il s'y confond et qu'elle se donne pour la sienne ; il faut néanmoins que subsiste un écart minimal d'où l'acteur puisse se distinguer de son rôle et qu'en deçà de cette fiction le spectateur reconnaisse sa permanence, qu'ainsi dans le corps joué se remarque la performance. Si Cassavetes reprend cette argumentation, ce n'est pas pour «travailler» sur l'un des deux termes de l'opposition — l'acteur ou le *character* —, mais sur leur confusion. C'est l'abolition du moment différenciateur de l'acteur et de son rôle, l'indécidabilité de ce qui participe de l'acteur (du sujet réel) ou du personnage (du sujet de la fiction) qui sont visées. C'est à la réversibilité complète de l'être et du paraître qu'il faut travailler sur le plateau, cette réversibilité qui fait l'indétermination de l'image et où s'épuise la disjonction du réel et du spectacle. En vérité, l'acteur, c'est précisément ce nœud patiemment élaboré où, devant le spectateur, le sujet comédien et son personnage perdent mutuellement, l'un dans l'autre, leur identité propre, et son travail, de réussir cette parure de telle façon qu'à tout moment de son jeu on ne puisse dire à qui appartient cette peau.

C'est bien pourquoi est essentiel pour Cassavetes ce qui se passe pendant le tournage hors même des prises de vues, que compte aussi le fait que ses acteurs soient d'abord ses amis — et c'est bien pourquoi il ne s'agit pas de psychologie. La fascination qu'exercent sur Cassavetes les personnes (3) oblige la composition de son image : outre l'emploi d'un jeu multiple de caméras pour couvrir le champ de l'action, le cadre toujours serré sur les personnages, la quasi-absence du décor comme l'extrême mobilité de la caméra en résultent. La caméra sonde les personnages comme si elle voulait en capturer à l'envolée un secret qu'ils garderaient jalousement, et n'en retient que leur image, leur être de masque dont on ne peut même pas dire si effectivement il est masque et de quoi. L'ambiguïté de l'acteur devient patente. Bien que l'indétermination du sujet réel de la représentation soit systématique dans le film et vaille particulièrement pour Ben Gazzara, l'exemple le plus frappant en est sans doute la tentative de meurtre manquée de Cosmo par le gang et la poursuite consécutive dans ce bâtiment indéfini, façon entrepôt désaffecté. Toute la séquence est construite sur le parcours du tueur, dans un cadre serré qui rend incompréhensible le décor et le trajet. Illocalisable aussi l'objet de la poursuite : l'absence de correspondance spatiale entre Ben Gazzara et son meurtrier potentiel le situe tout à la fois en avant du trajet du poursuivant, éventuellement à la place de la caméra, ou encore parti ailleurs depuis longtemps (le plan final de la séquence ne fait qu'ajouter encore à la confusion : Ben Gazzara peut s'échapper définitivement à ce moment effectif, mais le plan peut tout aussi bien être le plan reporté, par le montage, d'une action antérieure afin de maintenir le suspense de la poursuite). Le dispositif visuel ne tient donc que dans le jeu de l'acteur et de son accessoire — le pistolet. Le flou dans lequel reste toujours le hors-champ, mais aussi bien que les murs, les portes, les ombres qui cachent partiellement ou même totalement le contenu de l'image, suggèrent bien la présence d'une menace d'autant plus forte qu'imprécise ; mais la réalité de cet affrontement se réverse également dans la prouesse — perçue comme telle — de simulation d'un acteur évoluant seul, devant une caméra, dans la nudité d'un décor vide. Les deux impressions coexistent, sans que de la réalité ou de la fiction, l'une, par l'unité de la séquence, ou l'autre, dans la diégèse, l'emporte. L'image condense et l'ambiguïté de l'action (effective et objet spectaculaire) et l'ambiguïté de l'acteur (personnage de la fiction et performance du comédien) ; elle en achève leur figure.

L'insistance du regard de la caméra sur les visages, en occultant le champ de leur évolution, accroît d'autant plus la présence du hors-champ. Plus le champ est restreint,

plus l'irruption d'un personnage dans le cadre se manifeste brutalement. Dans le film noir, le hors-champ a toujours été utilisé stratégiquement pour annoncer au spectacteur un fait imprévisible pour les protagonistes, le leurrant d'une avance sur l'enchaînement suivant. Même si elle se redoublait souvent de la représentation d'un acte de violence physique, c'était cependant l'entrée du hors-champ en soi dans le champ du regard qui était le vrai acte de violence. Tôt ou tard — mais toujours — il fallait néanmoins lever l'inconnue du hors-champ. C'est ce que ne fait pas et se refuse à faire Cassavetes, et c'est sur le maintien de cette inconnue que repose toute l'intensité du film. Si tout cadrage, tout angle de prise de vue occulte autant qu'il montre, resserrer le cadre revient à accroître l'inconnue du hors-champ et sa puissance dramatique. Ce premier effet est permanent dans *Le Bal des vauriens*, qui dote toute apparition nouvelle dans le champ de la caméra d'une puissance émotionnelle particulièrement forte. Il se double d'un autre par lequel le film a prise sur le spectateur : si ça ne dit pas grand' chose dans le champ — si les conversations ne sont jamais achevées et s'il y a beaucoup de bruits et de voix *off* où se perdent les mots (le mixage est particulièrement travaillé pour ce dans la version originale, et bien raté dans et par le doublage en français) —, si ça agit si peu sur l'écran, c'est que ça se passe ailleurs, et à terme nous le saurons bientôt, nous le verrons. Or parce qu'il rompt là la scénographie classique tout en jouant de ses effets, Cassavetes surprend et défait les prévisions du spectateur.

Si tout cadrage se double nécessairement d'une mise hors-cadre, quelle que soit la suite des plans, existe toujours parallèlement au film présenté un autre film fait des restes, de ce qui n'est pas montré sur l'écran, et à jamais irretrouvables. Il suffit cependant d'élargir le cadre ou de changer l'angle de vue pour qu'entrent dans l'image des éléments antérieurement hors-cadre, pour que se confrontent dans le même plan le présent et l'absent du plan antérieur. Parce qu'il n'effectue pas cette conjonction, Cassavetes montre l'irréductibilité de cette opposition du montré et du caché, l'impossibilité consécutive de montrer quoi que ce soit. Car tout plan nouveau, s'il augmente l'information, en retranche autant : en réalité, il ne fait jamais que déplacer le caché et en reporter sans fin l'expression. En plus, ce référent absent, aucune différence d'exposition ne peut l'exprimer : toute exposition différée n'aboutit qu'à reproduire son absence. Il y a une identité profonde de la dette qui jamais ne se rétracte et qui, tout le long du film, ne fait que se déplacer, se reconvertir et se reproduire — avec accumulation — (la dette de jeu n'est d'ailleurs que le retour de la dernière traite de la boîte de nuit, négocier sa réduction, c'est bien reconnaître son irréductibilité première : le film n'est, sur le plan dramatique, que le récit de ce (dé)règlement de comptes), à la forme du film : l'irréductibilité de ce qui est à sa représentation, où tout élément nouveau ne fait qu'amplifier la perte première du référent. C'est bien pourquoi la caméra n'est qu'apparemment centrée sur les personnages, qu'à ce resserrement correspond toujours un élargissement du champ. En observant les sujets, elle explore ce qui se passe autour, la mobilité de la caméra est là pour ça, mais cette exploration ne débouche que sur des espaces sombres ou surexposés, elle ne découvre que des fragments de corps — toujours le hors-champ lui échappe ; alors elle revient sur les personnages et leurs silences. Tout agrandissement du cadre ne l'ouvre que sur son propre vide, tout changement d'angle bute sur un obstacle, tout accroîssement de la profondeur de champ ne fait qu'accroître le poids du refoulé et de la présence tue du hors-champ. Celui-ci est ainsi constamment rappelé à l'intérieur même du plan par le peu de profondeur de champ, le peu de netteté de l'image, l'utilisation permanente du clair-obscur, la surexposition ou la sous-exposition des plans, leur fragmentation de l'extérieur et leur fragmentation interne, leurs coupes. L'obscurité du hors-champ envahit l'image et la recouvre, ce qui est à voir est donc hors du champ.



Lynn Carlin et Seymour Cassel dans *Faces*

Mais c'est encore trop peu que de dire cela : en fait, la reconnaissance de l'importance du hors-champ ne lui assure pas pour autant la primauté sur ce qui est dans le champ. Si, en effet, ce que montre l'image est d'abord ce



Dorothy Gulliver et Seymour Cassel dans *Faces*



qu'elle cache, si le hors-champ est l'objet de la représentation, le représenté immédiat de l'image est ce qui reste irréductible au hors-champ, s'en absente. C'est pourquoi le champ et le hors-champ se constituent respectivement comme le reste de l'autre. L'image les rassemble dans leur exclusivité — et non plus comme dans la conception classique sur le présupposé de la positivité de leur complémentarité —, elle est la marque de cette irréductibilité.

Si le film a bel et bien cet aspect de théâtre d'ombres ou de ballet, si une égale intensité y règne de bout en bout, si aucun moment dramatique ne perce ou si tout est dédramatisé, si la fiction revêt des formes indéterminées, si nous avons toujours l'impression que le récit a perdu son fil conducteur, si les personnages eux-mêmes se diluent, si les actes ne semblent pas aboutir et les phrases perdues et la fin arriver trop tôt — et si, pour tirer notre épingle du jeu, nous invoquons la mort de Cosmo Vitelli, c'est bien pour ne pas voir, pour conjurer l'intériorité de ce point-limite de la représentation où l'image se vide de sa substance et fait doute sur ce qu'elle reproduit. En indéfinissant son référent par son être double de représentant de ce qui est dans le champ et de ce qui est hors champ, c'est la conception classique de l'image comme figuration sensible de l'être (qui prévaut encore dans la majorité des films) et le débat consécutif sur la fidélité de la copie au modèle ou, pareillement de la spécificité inéchangeable de la figuration, qui est atteinte. L'image n'a pas d'autre sens que celui de sa propre circularité, elle ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même, il n'y a que des agencements et des croisements d'images dont le sens n'est que celui de ces agencements et de ces croisements. Le spectacle n'est que le reflet de lui-même. «Pas d'image juste, juste une image» : la représentation est finie.

Y. L.

1. On se demande bien au nom de quoi d'ailleurs, sinon pour rabattre le film sur un code qui n'est pas le sien et dont il joue et neutralise sa différence, vision *policière* finalement, qui consiste à faire avouer au film tous les silences, les omissions, les hasards dont il est fait.

2. Cette entrée et cette fin sont classiques au cinéma (le western p. ex.), mais parce qu'ici le film s'ouvre et se referme sur un spectacle, et bien que son propos soit autre, il en résulte une sorte de dédoublement interne au film par où il se met en scène comme son propre contenu, sans que pour autant il y ait disjonction ou désintégration de la fiction.

3. On sait que la *persona* romaine correspond au masque des ancêtres, à quoi renvoie aussi le *simulacrum* devenu ultérieurement le masque du théâtre.

2
ENTRETIEN AVEC JOHN CASSAVETES
PAR LOUIS MARCORELLES

Louis Marcorelles. *Quelle part d'improvisation dans la scène finale de* The Killing Of A Chinese Bookie ?

John Cassavetes. C'est le cœur du film : les fins de films sont toujours le plus important du point de vue de la signification. Je pense que le public s'attend à trouver à la fin du film le sens de tous ces détours fous et elliptiques, ou encore la signification réelle des choses directement évoquées. En général, les acteurs ont tellement conscience qu'il s'agit de la fin du film qu'ils sont au meilleur de leur forme. Et ils sont très réceptifs à ce qu'il y a de fantastique au sein de la réalité, plus que si cela se passait au début d'un film. Pour répondre à votre question : non, j'écris tout. En général, juste un jour ou deux avant de le tourner. Je n'écris jamais la fin d'un film avant le tout dernier moment.

Marcorelles. *Elle naît véritablement du tournage ?*

Cassavetes. Cela m'arrive d'avoir une idée de fin (*Une femme sous influence*). Mais il n'y aura pas de fin... Cela m'arrive d'avoir une idée de fin mais ce ne sera pas celle qu'on utilisera. Car, selon la façon dont nous aurons travaillé, il y aura des gens qui apporteront quelque chose au scénario, au film, et cela dépassera ce que j'avais projeté. Certains seront très, très vivants, il y aura l'action, le film, et ils auront, je ne sais pas, une qualité indéfinissable. Et quand on voit cela, on ne se dit pas : bon, j'ai ma fin, voilà ma fin. On se dit : qu'est-ce que cela signifie pour tous les personnages de ce film ? Et on se moque pas mal de savoir si le film aurait été dur, désenchanté ou joyeux. Il me semble que la fin fait état de ce que, pour les gens qui ont joué dans le film, de ce que cela a signifié pour eux. Et j'essaye d'écouter ce qu'ils ressentent pendant tout le film - qu'ils arrivent ou non à l'exprimer dans le cadre de ce film. Puis j'essaye de réfléchir et d'en tirer une scène cohérente. Ceci est, peut-être, évasif.

Marcorelles. *D'où viennent Mr. Sophistication* (*Meade Roberts*), *les filles ?*

Cassavetes. Meade Roberts est scénariste depuis des années, un très bon scénariste : de fait, il est en train d'écrire une pièce pour moi. C'est un ami très cher et il a eu de très graves problèmes : il n'a pas travaillé pendant longtemps et on l'a oublié. J'ai une grande confiance en lui comme écrivain. Et il me lit toujours ses pièces à haute voix; on avait aussi l'habitude de se rencontrer, un groupe d'amis, pour lire du Tennessee Williams ensemble. Et il était toujours très bon, très théâtral, très sensible. Comme scénariste il sait structurer magnifiquement un personnage, puis le travailler. Il était sur le plateau et il y avait une relation merveilleuse entre nous, et il a insisté pour que je le maquille. Alors que moi je n'utilise pas de maquillage. Nous avons bien ri quand je le maquillais. Nous avons commencé à fabuler, tout en parlant du personnage. Il disait : «qui est-ce ?». Je répondais : «C'est un professeur dans le secondaire. En un sens il n'est pas satisfait de ses rapports avec les enfants ni de sa vie. Il est cultivé mais ne sait que faire de sa culture. Et il aime chanter. Et il rencontre ce type, un propriétaire de night-club, complètement inculte, qui a un très grand cœur et qui aimerait pouvoir tout faire lui-même. Et ce type découvre qu'il peut sur ce point s'améliorer,

en redonnant réellement sa dignité à quelqu'un. Donc il engage notre homme, et celui-ci apprécie la maison mais il se passe quelque chose de plus. Il y a cette espèce de lien métaphysique...» Voilà la part de Meade. Il dit : «Je sens tout ce que dit cet homme. Tout, car en fin de compte il m'a sorti de mes difficultés et il m'en a donné d'autres. Mais c'est ma vie maintenant. Et j'y prends plaisir et je ne pourrais plus être autre chose qu'un artiste de music-hall...» Meade est un grand sensible. Si je devais donner un conseil, je dirais : ceci est une excellente chose; cela rend les personnages sur l'écran beaucoup plus intéressants, quand ce sont des gens qui se révèlent à eux-mêmes.

Deux des filles, Donna Mary Gordon, Margo, une petite rousse, et la très grande blonde, étaient réellement des stripteaseuses du Sunset. Je suis allé les voir, je leur ai parlé et je les ai aimées toutes les deux. Elles étaient très, très gentilles, vraiment gentilles. L'autre, Alice Friedland, Sherry... Jurgen Hellway, de *Janus Film*, qui est notre distributeur en Allemagne, à qui j'avais dit : «Je cherche une fille», m'avait répondu : «je connais une fille très belle qui vient juste de passer en couverture de *Playboy*». Je lui ai dit : «j'aimerais la voir». Et il m'a montré un photo de *Playboy*. J'ai dit : «Elle est absolument délicieuse, j'aimerais la rencontrer». Il s'agit de la fille noire. Et elle m'a dit : «Je ne sais pas si je veux faire ce film ou non. Je suis très prise». C'est une actrice, une bonne actrice. J'ai dit : « Essayons, j'aimerais que vous le fassiez ». Nous nous sommes merveilleusement entendus. C'est une fille très bien. Et quant à Carol (Carol Warren) c'est une fille que j'ai connue par l'intermédiaire de son ami, Jack Akerman, qui joue dans *Shadows*. Donc, je la connais depuis très, très longtemps. Et Carol m'a dit : «Pourquoi ne me donnes-tu pas un rôle, j'aimerais tellement être dans ton film ?». Elle est actrice. Elle m'a dit : »Tu ne me prends jamais, nous sommes seulement amis». J'ai répondu : «Je pense que tu es la fille la plus merveilleuse du monde, mais voudrais-tu jouer une stripteaseuse ?» «Oui, pour toi, je le ferais, cela ne me gêne pas». «Tu es si douce, tout le monde va t'aimer». Et en effet, elle a, comme personne, une candeur incroyable dans sa façon de parler. On sent sa gentillesse... Gazzara, tant comme personnage que comme homme, les traitait comme des actrices et comme des personnes... Elles se considèrent comme des danseuses. Ce sont des danseuses. Elles ont travaillé très dur pour leurs scènes. Toute la fin vient du fait qu'elles n'arrêtaient pas de dire : «c'est trop bête, nous n'avons pas l'occasion de danser»... Haji, la fille qui met le feu aux cheveux de Mr Sophistication à la fin... c'était l'une des plus grandes stripteaseuses d'Europe et d'ailleurs. C'est une fille très, très bien. Elle a un sens de l'humour merveilleux, tout le monde s'aimait, ils se sont tous bien entendus, très bien intégrés.

Marcorelles. *Et l'improvisation ? Est-ce que vous collez au texte ?*

Cassavetes. Je ne pense pas qu'un texte soit sacro-saint, ce n'est pas sacré. Les mots, ce n'est pas sacré. Je laisse toujours les acteurs changer un mot. En général les acteurs viennent vous dire : qu'est-ce que tu écris ? Manifestement, il y a des textes qui sont impossibles à dire, qu'il arrive à tout scénariste d'écrire. Il y a des acteurs très intelligents qui travaillent à l'amélioration de leur personnage. Ils sont beaucoup plus proches du personnage et s'ils changent quelque chose, je ne vois pas ce que cela fait vraiment, tant que leur intention reste claire. Ils font cela tout le temps. Prise après prise, je fais comme si c'était moi qui avais écrit le texte.

Marcorelles. Et la caméra ?

Cassavetes. Au fur et à mesure que je suis proche de l'équipe image... au début, on a des idées tellement étranges qu'on tourne l'action et qu'on n'aime pas tourner plus que ce qui est là. Peut-être que si on pouvait développer ceci, le rendre mieux... le film serait meilleur. Je n'aime pas troubler ce que les gens voient. Et ce qu'ils voient c'est ce que je suis en train de regarder à ce moment-là. Bien sûr, la couleur, la lumière ont une part importante dans ce que ressentent les gens. J'ai toujours deux cameramen. J'ai toujours deux cameramen, et la plupart du temps nous tournons avec une seule caméra. Deux opérateurs sont censés tourner et ils ne savent pas lequel va tourner. Chaque cameraman a sa façon de travailler. Et je connais les gens avec qui je travaille. J'en connais un, quand c'est un gros plan, il aime vraiment filmer serré, et quelqu'un d'autre préférera filmer de façon plus classique. J'ai eu beaucoup de cameramen... Ils voient quelque chose qui leur plaît, ils veulent le filmer. Pour le grand numéro de Paris, nous avions trois caméras : j'en tenais une et deux opérateurs les autres. Parce que je ressentais les choses de cette façon, je voulais filmer. A ce moment-là, on y va et on tourne selon nos propres angles. De cette façon, je suis heureux, j'ai ma façon. Ils ont la leur. Ils sont patients, ce qui rend la chose possible. Ils voient quelque chose et je leur fais confiance.

Marcorelles. *Et Ben Gazzara ?*

Cassavetes. Je ne dirige jamais Ben car c'est un acteur qui n'a besoin d'aucune direction. Il est d'une intelligence extrême et il a une grande sensibilité. La seule contribution à son jeu fut de lui choisir sa garde-robe (je ne plaisante pas) et, je pense, de l'aimer. Je pense que pour un réalisateur c'est très important d'aimer les gens avec qui il travaille.

Marcorelles. *La poursuite ?*

Cassavetes. C'est décevant de voir au milieu d'un film un passage qui ne signifie rien. Mais pour moi elle correspondait à quelque chose. J'ai essayé de la faire de mon mieux. Ça n'excite personne, un antagonisme entre des gens ou des histoires de revolver, c'est vraiment barbant et mon point de vue était que tous les gangsters sont vraiment barbants; ils me mettent mal à l'aise. Non pas parce qu'ils m'intimident, mais parce que je n'ai rien à en dire et, bizarrement, je ne veux pas heurter leur fierté. Je ne peux rien dire de plus sur les gangsters parce que la seule chose à laquelle ils tiennent vraiment est tout à fait fausse. Aussi bien en ce qui concerne les problèmes matériels qu'affectifs, toute leur vie est réglée. On rencontre quelqu'un, il vous fait un sourire : il joue à la maîtrise avec vous, et c'est ennuyeux, c'est une chose que je trouve très ennuyeuse, de les voir. Nous, les acteurs, nous incarnons ces gangsters à l'écran, nous leur donnons une dimension, un cœur et une saveur qui sont faux dans la plupart des cas.

Peter Falk, John Cassavetes et Ben Gazzara dans *Husbands*



Marcorelles. *Los Angeles dans le film ? Le décor (le cabaret) ?*

Cassavetes. Avec Sam Shaw, le producteur délégué, lorsque nous choisissions le décor, nous avons eu une discussion et nous nous sommes mis d'accord sur le principe qui consiste à ne pas essayer de faire naître l'intérêt par l'image, mais de la laisser exister, puis de choisir certains aspects et de trouver l'essence des choses. Je tourne toujours dans des décors. Les décorateurs ont tous travaillé dans le cabaret et l'ont transformé. C'était une discothèque qui s'appelait «Gazzari's», ce qui ressemble beaucoup à Gazzara's. Nous avons travaillé tous ensemble. Malheureusement, le réalisateur a pris tellement d'importance dans notre société que l'écriture est dévaluée; les gens sont choqués si les acteurs ajoutent quelque chose à un film ou s'ils le marquent de leur personnalité. Simplement parce qu'il n'y a place que pour une seule personne... Alors qu'autrefois, c'était le règne des Major Companies, c'était l'approche financière... Cela a bien changé, maintenant, le réalisateur, la plupart du temps, n'a aucune idée sauf en ce qui concerne la caméra. Je pense que le cinéma c'est beaucoup plus qu'un plan ou qu'une suite de plans. C'est un bien triste métier que de se contenter d'installer une caméra et de penser : qu'est-ce qu'on pourrait bien faire ? Je vais au labo, je leur fais faire un truquage, ou bien on fait venir une grue géante, ou on fait des plans d'avion avec une caméra tenue à la main. Je ne sais pas comment on peut faire un film avec seulement des trucs, sans aucun objet quelqu'il soit. Je ne sais pas comment un acteur peut apporter sa collaboration à une entreprise dépourvue de sens, de but. Donc le réalisateur est devenu le roi. Mais, en un sens, c'est le roi d'un très petit pays.



Angie Dickinson et John Cassavetes dans *The Killers* de Don Siegel

Marcorelles. *Et le montage ? Le film était un peu plus long, comment l'avez-vous raccourci ? Comment lui avez-vous donné la forme qui convenait ?*

Cassavetes. Nous avons monté le film tellement rapidement... Il a été commencé deux semaines après l'écriture du scénario. Quand nous l'avons fait, c'était pour dire : d'accord, nous sommes distributeurs maintenant. Et nous allons arrêter de faire de la distribution. Nous allons faire un film, comme nous sommes censés le faire. J'ai appelé Ben et nous avons commencé immédiatement. Tout le monde a débarqué et commencé à construire les décors, à faire ceci ou cela, à travailler beaucoup avant même que le scénario soit terminé. Quand le tournage a été fini je suis parti en Europe. Et les monteurs ont pris le film pour trois ou quatre semaines. J'ai téléphoné au bureau et j'ai demandé : «comment ça marche ?» Ils ont répondu : «merveilleusement», mais un des monteurs était très gravement malade et l'autre était assistant et il attendait que le chef guérisse. Dans l'intervalle, nous avons eu une offre d'une salle de cinéma et une autre d'une autre salle et il nous restait une semaine et demie pour finir le film. Donc, à la fin, nous étions au montage, nous l'avons envoyé au montage négatif. A partir de là, si nous voulions faire des changements c'était trop tard. Alors que nous étions au doublage, le montage négatif était déjà fait. On ne pouvait pas le changer. Ce film a suivi son propre cours - qui n'a pas été si mauvais. Je ne vois pratiquement pas de différence entre ce film et l'autre film. Sauf que celui-ci est plus court. Il y avait juste un petit peu plus de ce que vous avez pu voir dans celui-ci. Un petit peu plus d'action. Un petit peu plus de la couleur et de l'ambiance du lieu. Certains films ne sont pas des sujets difficiles. Je ne crois pas que celui-ci soit un sujet difficile, peut-être un film difficile à faire. Mais, être prisonnier d'un monde conformiste, ce n'est pas un sujet terriblement difficile... C'est l'histoire de tellement de gens. Je veux dire, ce n'est pas très difficile car ça arrive tous les jours... On n'a pas à penser : c'est un sujet nouveau. Ce n'est pas un sujet nouveau, c'est quelque chose qui est arrivé extrêmement souvent.

Marcorelles. *Et vous à Hollywood ?*

Cassavetes. Je suis un réactionnaire en un sens et seulement en un sens, j'espère que c'est seulement en un sens : j'adore la compétition, mais avec mes pairs uniquement. Et je n'aime pas la compétition avec quelqu'un avec qui je ne veux pas être en compétition. Et je n'ai aucun désir d'être en compétition avec les Major Companies, sur leur terrain. Nous sommes diamétralement opposés sur un point : je ne veux pas leur donner un script fini. Je veux travailler à ma façon, qui consiste à écrire la moitié ou les trois-quarts du scénario, au moment que j'ai choisi, après avoir rencontré les acteurs, après avoir découvert s'ils ont des objections vraiment sérieuses concernant un personnage ou un point moral que j'ignorerais. Je trouve que c'est une façon de travailler beaucoup plus civilisée, de travailler avec des gens et de leur donner la possibilité de dire vraiment oui ou on sur la base de ce que vise le film auquel ils doivent participer. Je ne prendrais jamais ni acteurs, ni techniciens, ni personne qui ignorerait ce qu'il fait. Ils n'auraient qu'à venir et à me suivre. Je ne suis pas un fasciste. Non, je ne suis pas un fasciste. Donc, c'est ainsi que ça se passe. Leur façon de faire (à Hollywood) a marché bien des fois. Je ne leur en veux pas. Je vais voir leurs films et il y en a beaucoup que j'aime et d'autres que je n'aime pas. Je travaille pour eux comme acteur.

Tous ces gens - Paul Schrader - ont l'air très heureux à Hollywood aujourd'hui. Pourquoi ne le seraient-ils pas ? On les finance et ils font des films. Parfois c'est un moyen de faire de l'argent, et parfois c'est un travail de qualité, dans la tradition du cinéma. Qu'est ce qui marche auprès du public, pourquoi, etc., sont des questions qui ne m'intéressent pas. Je m'intéresse aux gens avec qui je travaille. Qu'ils fassent de leur mieux. Voilà la seule chose qui m'intéresse.

Marcorelles. *Est-ce facile de survivre ?*

Cassavetes. Je ne trouve pas. J'ai eu mon lot de conflits. Je crois seulement ne pas être aigri par les conflits, ne jamais devoir être dans la compétition ni vouloir gagner plus d'argent.



Cassavetes dirigeant Stella Stevens et Bobby Darin dans *Too Late Blues*



Cassavetes et Gena Rowlands (tournage de *Une femme sous influence*)

Cassavetes dans *Rosemary's Baby* de Roman Polanski



Je ne dirai jamais : les films des gens d'Hollywood sont mauvais, donc les miens sont merveilleux. Je pense que c'est une erreur pour un artiste. Si j'étais peintre je ferais ma peinture à moi. Je ne conçois pas que quelqu'un puisse dire que ce crayon, cette couleur, ce pinceau, doivent être utilisés de cette façon parce que le public l'aimera plus. Je travaille en ce moment à l'amélioration du processus financier, et en chemin j'essayerai d'être aussi un artiste. De même qu'ils ne peuvent vivre avec moi, je ne peux vivre avec eux. Nous sommes différents. Et je ne cherche pas à être reconnu dans leur cercle. Parce que je ne l'apprécie pas vraiment, de même qu'ils n'apprécient pas le mien.

Marcorelles. *Votre profession ?*

Cassavetes. C'est toujours de jouer.

Marcorelles. *Filmer est un prolongement de votre travail d'acteur ?*

Cassavetes. Absolument. Dans mes deux premiers films toute l'équipe était composée d'acteurs. Dans *Faces*, chaque technicien était un acteur. C'étaient des acteurs qui aidaient d'autres acteurs à interpréter un matériau en toute liberté car ils en avaient assez que le cinéma soit seulement un moyen de faire de l'argent. Je peux très bien jouer dans un film et être merveilleux. Si je ne me sens pas heureux en travaillant sur ce film, je ne l'aimerai jamais.

Marcorelles. *Qu'est-ce que vous pensez du documentaire ?*

Cassavetes. Quand j'étais plus jeune j'étais fasciné. On avait parlé, ma femme et moi, d'aller faire des documentaires. Mais elle était plus intéressée que moi. Pour être honnête, j'adorais l'idée de tourner quelque chose à partir de rien. De commencer sans aucun outil. Je suis toujours passionné par cela. Il n'y a rien. On commence avec juste quelques personnes qui sont là. Elles peuvent être en train de boire, de parler, de rire, heureuses ou malheureuses. Et on dit : faisons en sorte qu'il se passe quelque chose. Il faut continuellement avoir une seconde vie. Pendant un an, deux ans. Une fois que vous connaissez ce processus, et combien il est difficile, (parce que les gens ne veulent pas vraiment que vous fassiez cela en indépendant, parce que leurs vies sont terriblement sacrées pour eux), il vous faut jouer avec des esprits et des âmes et avec des conditions de travail, avec des finances, avec tant de choses différentes... Pour y arriver il faut rompre avec le précédent de l'industrie du cinéma commercial. Et l'industrie du cinéma commercial ne dit pas : allez-y, faites tout ce que vous voulez faire... Je pense être suffisamment mûr à cet âge de ma vie : si une Major Company vient me dire : allez-y, faites votre film, on vous donnera la même somme d'argent qu'aux autres pour faire ces autres films, je ne croirai pas à leur sincérité... Si à un certain moment ils venaient réellement me trouver et si on pouvait avoir une conversation sérieuse - j'irais tourner un film, je reviendrais le leur montrer, je discuterais certains points mais pas le thème général du film, ni ce que ça représente-, alors je serais d'accord.

Il est très offensant d'entendre quelqu'un dire que votre vie ne l'intéresse pas. Je ne prends pas ça pour un compliment. Je ne changerai pas pour autant de position. Quelqu'un dirait : écoutez, je suis désolé, la famille ce n'est pas un sujet qui intéresse le public aujourd'hui. Je ne pense pas qu'ils soient fous, et moi non plus je ne suis pas fou. Je sais simplement que ça m'intéresse. Donc, si ça m'intéresse, je veux le faire. Et si j'arrive à trouver d'autres personnes pour le faire, et même si elles ne sont que dix, alors je veux le faire. Si les autres ont raison et que la famille ça n'intéresse pas le public, on verra. Peut-être que dans dix ans on sera à l'heure.

(Traduit de l'américain par Dominique Villain).

LE SEXE FROID
(DU PORNO ET AU DELA)

PAR YANN LARDEAU

Le medium est le message.
Le message est le massage.
(McLuhan)

Art Press : "Le porno, quelle formidable prise de conscience ! Souvenez-vous, en 68, ce qu'il a fallu de grèves et de barricades, de discours et de pavés pour que l'on commence à enregistrer que tout est politique. *La porno, proliférante, censurée et redoublante, va commencer à faire entrevoir que* tout est sexualité". *Le Sexe qui parle* s'intitulait un film. Le porno nous parle-t-il encore, a-t-il jamais, un jour, parlé du sexe ?

Mettre à nu, ou la volonté de savoir

Michel Foucault, dans *La volonté de savoir,* montre comment, historiquement, le dispositif de sexualité se structure autour des techniques de l'aveu, et particulièrement à partir du rituel de confession après le Concile de Trente. "*L'important,* écrit-il, *"c'est que le sexe ait été constitué comme un enjeu de vérité*". Et encore : "*La vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté originaire avec la liberté : autant de thèmes traditionnels dans la philosophie, qu'une "histoire politique de la vérité" devrait retourner en montrant que la vérité n'est pas libre par nature, ni l'erreur serve, mais que sa production est tout entière traversée des rapports de pouvoir. L'aveu en est un exemple*".

Le porno,dans sa démagogie,s'engouffre tout entier dans cet ordre stratégique (politique) de la problématique de la vérité et de la liberté - d'une vérité à libérer qui sera aussi la vérité de la liberté -, dans ce champ producteur du pouvoir et piège de sa subversion, qui confère au porno son véritable sens. C'est cette dialectique métaphysique de la vérité et de la liberté (mais en ce que toujours, en ses enjeux, la redouble la complicité stratégique du savoir et du pouvoir), où, depuis son émergence, l'objet "sexe" a toujours occupé une place nodale, celle-là définissant de fait le principe de réalité de celui-ci, si bien que, hors de ce champ, il n'a plus de sens (à proprement parler, il n'existe pas) -, c'est le dispositif de sexualité comme champ de savoir et de pouvoir (où, jadis, Sade s'affrontait à l'Eglise) que nous donne à voir, inlassablement et répétitivement, le porno - ce dispositif dans sa réalité de code. Vérité voilée à découvrir, brutalité enfouie dans le silence du secret qu'il faut restituer et libérer - mettre à nu : au porno, la femme, frénétiquement, se déshabille et exhibe son sexe, et ce n'est pas par hasard si elle - et son sexe - en reste encore l'acteur principal : la femme nue a toujours été, dans notre société, la représentation allégorique de la Vérité (comme on sait que pour Freud, la volonté de savoir se déploie sur la découverte, par l'enfant, des "mystères" de la sexualité).

Toutefois, ceci n'implique pas que le succès (tout relatif) du porno passe essentiellement, sinon exclusivement, par le cinéma, pourquoi le cinéma est le mode d'expression privilégié de la pornographie. A celle-ci, il est possible que le cinéma apparaisse comme la meilleure réponse fonctionnelle et comme la force achevée de sa représentation. Si la pornographie s'énonce, quant à ses thèmes, comme une parole de vérité, l'usage privilégié qu'elle fait du cinéma institue celui-ci en opérateur de vérité, ce qui laisse entendre que c'est par l'image et son mouvement (par l'observation visuelle) que s'opère *la vérification* de l'énoncé (le son apportant un plus d'information qui vient confirmer ce qu'informe l'image). Ceci présuppose qu'il existe une proximité profonde, voire une identité, de régime,du cinéma à la pornographie, qui fait qu'il ne peut y avoir de pornographie *que* cinématographique. En d'autres termes, la question : comment les opérations cinématographiques manipulent-elles le sexe ?, doit conduire, plus qu'à une interrogation sur ce que délaisse du sexe ce mode de représentation, à celle de ce que met

Il ne peut y avoir de pornographie que cinématographique

en évidence la représentation cinématographique du sexe, de la stratégie des opérations du medium cinéma en général. Interroger le cinéma porno ne revient pas à interroger la pornographie (ou, plus globalement, le statut du sexe) au cinéma, mais le cinéma en soi, dans ce qu'il permet précisément l'inscription en lui d'un tel discours.

I. LE SEXE MÉCANIQUE

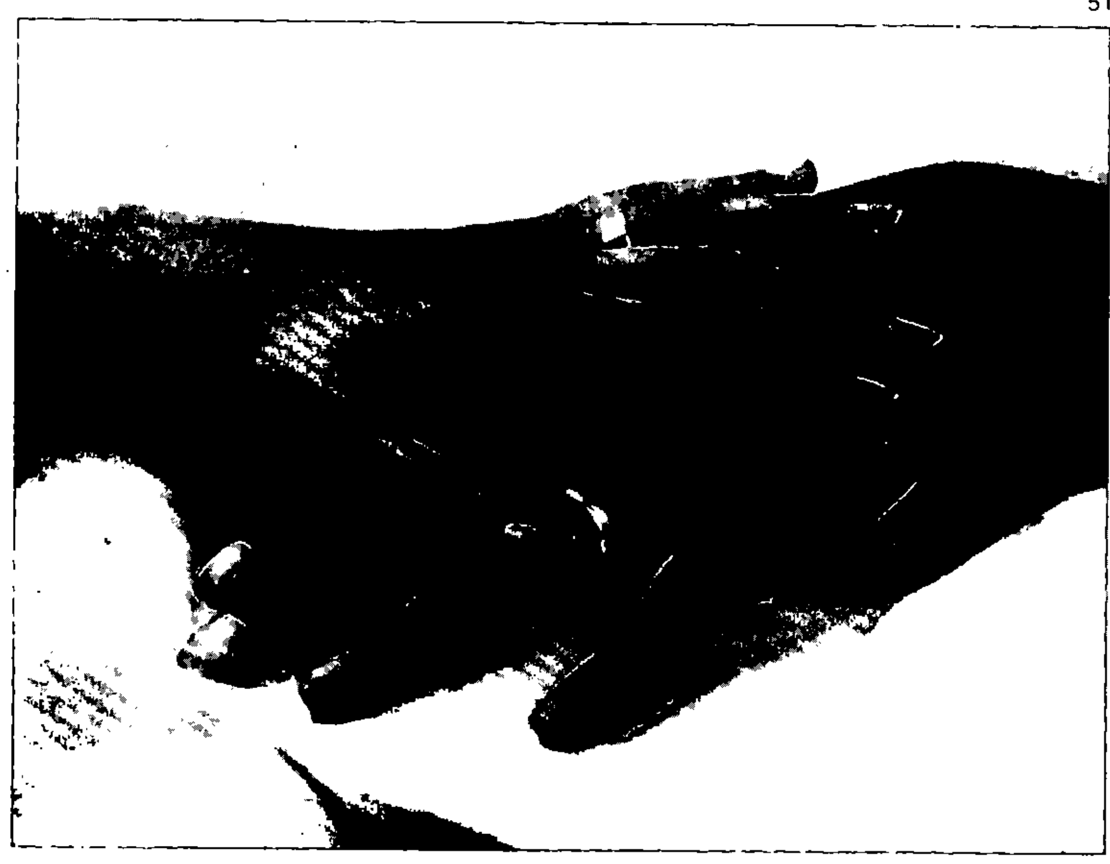
Le porno ou la stratégie du gros plan

Le principe du porno, c'est le gros plan. Là est l'opération de vérité - et c'est pourquoi les intrigues sont toujours pauvres et les acteurs médiocres : ce ne sont que des accessoires, des supports de la mise en scène du sexe dont celle-ci, en même temps, vise toujours à faire l'économie. Insignifiance des acteurs et de l'intrigue dont le gros plan est l'expression vigoureuse : car il ne s'agit, pour le porno, que de serrer le sexe *au plus près*, d'en donner l'image la plus nette et la plus proche : la plus précise. La caméra, à travers l'agencement de ses cadrages, angles et focales, nous montre le sexe de l'homme ou de la femme comme jamais personne ne les a vus ni ne les verra, comme, d'ailleurs, ils n'ont jamais existé (1).

Le gros plan pornographique, dans le champ restrictif de son cadrage, explore son représenté ; ce à quoi il s'applique, c'est à en faire l'inventaire exhaustif. Du lieu du sexe, il veut être l'enregistrement total (et totalitaire), il en vise la saturation et le quadrillage systématique - en même temps qu'il enferme le sexe dans cet espace représentatif.

Le rapprochement *microscopique* qui caractérise le gros plan, loin d'éveiller du plaisir chez le spectateur, se traduit par une mise à distance de celui-ci, son exclusion *de facto*, en éliminant chez lui tout phantasme. C'est que le gros plan pornographique rabat le spectateur sur l'unique dimension du réel, bloquant dès lors toute association d'idées. Plus exactement, c'est le projet fou qui est à l'origine du porno, le phantasme despotique de *réaliser* le phantasmatique qui, précisément, barre l'imaginaire : on sait que la programmation de la jouissance est la meilleure prévention de la jouissance (comme on sait que la folie de ce phantasme fit - et fait encore - les riches heures du cinéma fantastique - cf par exemple : *L'Ile du Docteur Moreau*, la série des Frankenstein). Car le gros plan neutralise le sexe : la violence du sexe est conjuré par son observation en gros plan, de la même façon que la virulence du microbe l'est par son observation sous microscope : ici et là, même processus d'objectivation, même extériorité du sujet à son objet, même manipulation distante où le redoublement, dans les deux cas, de la perception oculaire par des appareils d'optique (par des *objectifs*), en rapprochant le sujet de son objet d'observation, l'en sépare et l'en protège d'autant. Ce qui est rejeté avec la surpuissance de la perception oculaire, c'est fondamentalement le toucher, le contact. McLuhan définit le cinéma comme un *hot medium : "Le medium "chaud" nous exclut alors que le medium "froid" nous inclut"*, écrit-il. *"Les media "chauds" n'exigent qu'une faible participation, c'est-à-dire un léger complément de la part des spectateurs, alors que les media "froids" réclament une participation intense" (D'œil à oreille)*. (A l'inverse, la télévision est un *cool medium* qui place le spectateur autant dans un rapport tactile - changements de chaînes, réglages, etc. - que visuel - cette conjonction des deux systèmes sensoriels dans la télévision prend sa forme achevée aujourd'hui dans les jeux électroniques : c'est donc à partir de ces jeux que doit être menée toute critique de la télévision). C'est cette caractérisation profonde du medium cinéma que restitue le porno, avec et par-delà son objet, dans son appréhension. Si cette propriété est particulièrement évidente au porno, c'est sans doute en raison de l'objet de son discours : le sexe qui est, toujours et d'abord, inscription dans un corps (2). Excès de chaleur du medium, surcroît de réalisme et aseptisation de son sujet, barrage à l'imaginaire et réduction du sexe à l'unique dimension du réel : tout se passe comme si le porno nous disait que la jouissance est impossible, comme si, à travers la représentation de l'acte sexuel, il venait nous signaler l'interdiction de jouissance (3). Microscopie et dissuasion

Neutralisation du sexe, désublimation répressive, certes - mais là, par contre, se lit tout l'imaginaire du politique et du scientifique (imaginaire qui préside à la conception et réalisation des films porno) : l'obsession de vérité, de tout savoir, que rien n'échappe à la connaissance, d'épuiser et de saturer le réel jusque dans ses interstices, la volonté d'une surveillance et d'un contrôle permanents et totaux, panoptisme dont la caméra, dans sa capacité à reproduire parfaitement le réel, est le procédé technique achevé (et utilisé policièrement comme tel, à fin de dissuasion et de neutralisation de son champ d'observation, dans les grands magasins, les banques ou le métro). C'est ainsi qu'il faut comprendre le slogan : "on montre tout, on voit tout", du porno : bien comme une libération - mais qui, comme toutes les libérations, ne libère jamais son sujet qu'à la fin de sa plus profonde saisie par le pouvoir et que comme moyen de reproduction élargie de ce Le sexe des anges



Une femme mariee (J.L Godard) Coll.Cahiers du Cinema

dernier. De là la fascination des cinéastes porno pour les organes génitaux de la femme : ce vide, ce néant sur lequel ouvrent les lèvres de la vulve, ce gage de mort, il faut s'en dégager, il faut le recouvrir de signes, de repères, de détails, pour en effacer la menace pour le proscrire (4).

Montre-toi, objet !

Sexe obscène voué à la consommation collective, sur lequel est branché le spectateur comme individu et qui est censé être le sien, sexe neutre dispersé dans l'anonymat de la foule homosexuelle spectatrice : sexe obscène et neutre parce qu'objectivé. Ici toute l'idéologie techniciste vient se mirer, celle de maîtriser la matière, celle de saisir et de dominer le moindre détail - celle du micro-savoir et du micro-contrôle, celle de l'ordre de production. Et aussi l'idéologie du *design* - celle de l'adéquation parfaite du signifiant au signifié, de la *transparence* de l'objet à son usage. Ainsi, le porno ne peut-il parler du sexe qu'en termes fonctionnels et qu'en *l'assignant* dans les organes génitaux. Mise en scène du sexe parce que mise en signe : incluant totalemnt le sexe dans son cadrage réduit, le gros plan l'exclut de ce qui est hors-champ, c'est-à-dire du sujet et de sa division irréductible. Cette déliaison du sexe, loin d'être le signe de sa "libération", dessine au contraire le lieu de sa réclusion. Dissocié, isolé (autonomisé) du corps par le gros plan, circonscrit à sa matérialité génitale (objectivé), il peut alors circuler librement hors du sujet - comme la marchandise circule et s'échange indépendamment des producteurs ou comme le signe linguistique, en tant que valeur, circule indépendamment des locuteurs. Libre circulation des biens, des personnes et des messages dans le capitalisme - c'est cette libération-là qu'effectue le gros plan, du sexe devenu pure abstraction. Le gros plan isole, et c'est comme plan isolé qu'il définit le lieu du sexe et l'enferme dans cette définition. Mais le gros plan, c'est toujours aussi et en même temps une fragmentation d'un espace plus large, une disjonction du représenté, une abstraction de son contexte, qui rend possible toutes les conjonctions, toutes les combinaisons de son contenu avec d'autres éléments de l'espace scénique qu'il fragmente ou même avec d'autres espaces scéniques (Koulechov et le gros plan de Mosjoukine, Eisenstein et le "montage des attractions"). Déconnexion du gros plan de son représenté, disponible dès lors pour toutes les connexions : pénétrations, succions et caresses, toujours le porno met en scène répétitivement le branchement d'un organe sur un autre, d'un pénis sur un vagin, d'une bouche sur un pénis, d'une langue sur des lèvres, d'un pénis sur un anus, d'une main sur un sexe, toute cette technologie gestuelle visant à désigner le lieu du réel de la sexualité et à y circonscrire le sexe (ce n'est pas sans raison si les rapports sexuels représentés évoquent d'emblée le fonctionnement de machines). On voit bien ce qui est à la base de la scénographie du porno : le principe de la combinaison répétée d'organes (d'outils), où pénis, vagin, bouche, anus, sein et main sont

Rapport sexuel = combinatoire d'organes

les termes positifs d'une combinatoire dont l'alternance et l'exhaustion des combinaisons sont censées nous dire le dernier mot du sexe - mais voilà : le présupposé d'une combinatoire, c'est que toujours un terme est commutable avec un autre dans un même rapport de combinaison et donc, de ce point de vue, *lui est rigoureusement équivalent*, donc deux sexes *a priori* au porno, mais tous les termes étant substituables les uns aux autres, *de facto n* sexes (ou zéro sexe) (5). Sexe neutralisé dans la mise en scène de ses "propres connexions" : ce que montre le porno dans l'énergétique de sa représentation des rapports sexuels (de tous les termes substitutifs de cette combinaison), c'est leur neutralisation par eux-mêmes du fait de leur *réalisation spectaculaire*. Illustration par l'absurde du propos de Lacan : "Le rapport sexuel n'existe pas". Car où ça commence et où ça finit-il ?

Zéro sexe.

Autre effet de la fragmentation du gros plan du sexe : l'absence du corps, son exclusion (dont on peut dire qu'elle est systématisée dans le porno) - mais celui-ci est toujours susceptible d'être réintroduit, remis en scène, simple différence dans la répétition (et c'est bien ainsi qu'il est utilisé dans le porno, sa représentation restant au moins toutefois comme virtualité). Autrement dit : le gros plan ne permet pas seulement des branchements et des séparations avec des objets partiels - mais aussi *le branchement d'un sexe sur un corps*, d'un corps qui est donc produit, dans la scénographie porno, comme corps sans organes (pourquoi la terminologie de Deleuze et Guattari s'applique-t-elle si bien ici ?). Corps désexué, sexe désincarné, l'identification et la circonscription du sexe à la positivité des organes génitaux neutralise non seulement le sexe, mais aussi le corps : plus de corps refendu par le sexe, plus de sexe refendu par l'ambivalence. Neutralisation réciproque du corps et du sexe par leur disjonction et conjonction : mort du désir.

Porno et cinéma érotique, une différence indifférente

Pas de différence ici entre le porno et l'érotique (et tant pis pour les esthètes). Si, à la différence du porno qui joue essentiellement du gros plan, le film érotique *(Emmanuelle, Histoire d'O*, etc.) se construit surtout à coups de plans moyens (l'échelle de référence y étant le corps humain et non plus le sexe), le principe qui y œuvre est toujours le même. Car le gros plan du porno et le plan moyen de l'érotique fonctionnent selon un même registre, mais sur des modes inversés : c'est toujours l'hyperfocalisation sur le lieu objectif du sexe, sur les parties génitales, qui gouverne l'un et l'autre "genres" - évidente au porno, inductrice dans l'érotique. Le corps intégral de l'érotique n'est représenté que pour mieux présentifier, que pour davantage souligner, l'espace fermé et restreint du sexe. Moyen de la surdélimitation de cet espace clos, il n'en est que le redoublement. Par conséquent, le cadrage du corps intégral se redouble immédiatement - et *stratégiquement* - de sa réduction, de son recentrement en gros plan sur le sexe (qui, ici également, est toujours celui de la femme). On a donc le même procédé métonymique à l'œuvre à l'érotique qu'au porno, mais sur le mode de son inversion symétrique : là, le gros plan du sexe susceptible de s'ouvrir sur le corps, ici, le plan moyen du corps qui nécessairement se referme sur le sexe. Extension ou rétrécissement du cadrage, le tout pour la partie ou la partie pour le tout, c'est toujours un corps qui se rapporte à un sexe, un sexe qui se rapporte à un corps : une différence indifférente.

Plan moyen = gros plan, corps = pénis

C'est en raison de ce rabattement, de ce recadrage interne sur le sexe (exclusivement celui de la femme), qu'à l'érotique, celui-ci est toujours barré par une pièce de lingerie, par un mouvement de cuisse, par un angle de cadrage, etc. -, le présupposé de cette mise en scène étant de suggérer, en le voilant, le sexe de la femme comme l'objet positif du désir et comme lieu définitif de la jouissance, sa fin étant à l'inverse de conjurer la castration, le renvoi du sujet à son propre manque. La pièce de lingerie, le mouvement de cuisse, l'angle de prise de vues (6) - ou tout autre élément équivalent stratégiquement - sont à l'érotique ce qu'est le pénis-godemichet au porno : à chacun ses fétiches ! C'est donc simplement par un degré supérieur de raffinement, d'artificialité, que le fétichisme de l'érotique se distingue de celui du porno. *Histoire d'O :* Sir Stephen fait boucler un anneau aux lèvres du sexe d'O. Loin de marquer par là la béance du sexe d'O et son enjeu de mort, l'anneau au contraire, dans son opération de vérité même, le boucle, il l'annule dans son ambivalence et en conjure la menace. L'anneau met ainsi en scène (en signe) la castration pour mieux la nier, opération fétichiste par excellence. Mais ce bouclage du sexe d'O clôture l'intégralité même de son corps, et, corps plein et indivis, l'érige en effigie phallique pour le spectateur - et c'est comme telle qu'O est désirable. On retrouve du coup le gros plan du pénis-godemichet cher au porno : le pénis-godemichet, c'est ici le corps intégral de la *poupée O. Le plan moyen du corps intégral*, nu et un, d'O *est le gros plan érotique du pénis-godemichet*. On comprend dès lors pourquoi le plan moyen est le plan de référence de l'érotique. Si l'anneau enclôt O sur elle-même, il n'est que la métaphore du cadrage

A chacun ses fétiches



Joe Dalessandro dans *Flesh*, d'Andy Warhol

cinématographique (qu'il redouble par ailleurs) en ce que celui-ci enferme O dans les limites de l'unité de son corps et dans l'auto-suffisance de son narcissisme. O n'est désirable qu'en tant qu'elle ne désire qu'elle-même. S'observe donc la même mise à l'écart du spectateur dans le plan moyen érotique que dans le gros plan pornographique.

Maquillage et cadrage : comment couper le corps en morceaux

La fragmentation du corps et du sexe qui préside au porno se retrouve dans l'érotique, à un niveau plus subtil mais identique quant au fond, dans le jeu réglé de l'habillé et du déshabillé, dans l'alternance, soit dans le temps, soit dans le même plan, du nu et du vêtu, du maquillé et du démaquillé. Le corps fabriqué - mais qui n'est que cela -, entièrement positivé et que nul ne peut défaire, n'est avec tous ses accessoires (vêtements, bijoux, crèmes, fards et y compris sa propre peau) que la répétition, à l'intérieur de la scène érotique, de ce que fait tout autour le dispositif technique du cinéma lorsqu'il morcelle la scène par ses mouvements, angles et cadrages de prises de vues, lorsqu'il sélectionne l'espace de sa représentation en jouant sur la profondeur de champ, lorsqu'il diffracte couleurs et éclairages - bref, par la sélectivité de son découpage et par la sélection seconde des rushes au montage : procès de fabrication du film, codage que restitue directement et naïvement le porno et que tend à oblitérer l'érotique.

Le robot et le mannequin

Même fétichisme, même scénario - indistinction profonde du porno et de l'érotique, pure variation de degrés : dans l'ordre des simulacres (Baudrillard), le porno a, dans son technologisme, pour modèle-type, *le robot* ; l'érotique, dans son sémiologisme, le *mannequin*. (7). En termes clairs, pour renvoyer à la face du cinéma érotique le cynisme de son propre discours : le porno, c'est le cinéma érotique des ignobles ; le cinéma érotique, c'est le porno des nobles. (Ici se perçoit le sens premier du classement X des films et salles, qui les affecte d'une marque honteuse, comme jadis le fer rouge marquait les femmes adultères, et par où la bonne conscience sociale se lave les mains, politique de l'autruche qui se lèvera sûrement bientôt et d'elle-même, de par sa propre nécessité, et là était, on s'en souvient, l'origine de la "belle affaire" politique d'*Emmanuelle 2).*

II. LE SEXE INEXISTANT : AU DELA DU PORNO

Extériorisation, déliaison et abstraction du sexe dès lors libre pour toutes les connexions, isolement et identification du sexe aux organes génitaux, réduction du caché et de l'invisible à l'épuisement et à la saturation du représenté - tels sont les effets du gros plan pornographique, tel est le mode de représentation du sexe au cinéma : hyperréalisme du

sexe pornographique où toute sa dimension cachée, sa profondeur qui fait sens, doit venir se résorber dans la distorsion de la surface pelliculaire, celle du corps aussi bien que celle du film. Le gros plan exhibitionniste du sexe définit *le mode d'existence* du sexe. La désignation du sexe en les organes génitaux en définit par récurrence le principe de réalité. La différence anatomique - et derrière, biologique - de l'homme et de la femme cerne le champ de sexualité et des ses pratiques. Le sexe *qu'induit* le dispositif de sexualité, le gros plan le *produit*. Ce sexe effet de code, il en profère, dans l'évidence de sa démonstration, la vérité existentielle - de celle-ci, il se veut la preuve : en d'autres termes, il le *vérifie*.

Un référent produit

Ici joué toute la réalistique de l'image cinématographique (le fait que l'espace perspectif de la représentation cinématographique se donne pour le duplicatum de la perception "objective" de l'espace). Et c'est ici que le film porno, dans son projet de montrer la réalité du sexe, se retourne contre lui-même et échoue. Car tout gros plan est abstrait (c'est précisément ce que démontre l'expérience de Koulechov) : c'est le surcroit de réalité du gros plan pornographique lui-même qui met fin à l'objet de sa démonstration et à sa réalité : le mode d'existence du sexe. Plus exactement il en restitue l'abstraction idéale de son être. La physique de la représentation cinématographique du sexe le rétablit dans l'ordre métaphysique de son origine. Le porno ne neutralise pas seulement le sexe, il nous dit aussi, dans une distorsion propre, qu'il n'existe pas : qu'il n'est qu'un *artefact*. La représentation pornographique, son objectivation par sa focalisation cinématographique sur le lieu matériel des organes génitaux, démontre à l'inverse l'inexistence objective d'un lieu du sexe, son atopie matérielle - l'absence d'un référentiel. Multipliant les termes identificateurs de l'échange sexuel pour en conjurer l'absence, de par sa représentation même et malgré lui, le porno nous dit, en fin de compte, que le sexe est irreprésentable, immontrable. Ce que la conjonction du phallus et de la castration (qui est la seule réalité du sexe) nous dit autrement : c'est un rapport symbolique, l'espace d'un échange, dont, de cet échange, aucun terme ne peut être isolé, distingué et désigné (et surtout pas, en l'occurrence, en des objets partiels ou dans la matérialité d'une anatomie) parce que scellé dans l'ambivalence et la réversibilité de cet échange. Et c'est très précisément ce que forclôt la mise en scène cinématographique du sexe, porno ou érotique, qui en même temps presque toujours ressurgit, ne serait-ce justement que sous la forme de l'absence. En prétendant donner à voir la réalité du sexe, mais en en oblitérant la dimension symbolique où se dissout cette réalité, le porno ne peut que la simuler : la reconstituer dans la prolifération des signes de la représentation pour barrer du sexe l'enjeu de *non-réalisé*. Ne restent plus alors au porno que le *modèle de simulation* de la sexualité *(le code)* et le cinéma, du fait de la réalistique de ses images, comme medium privilégié, comme *mode*, par excellence, *de la simulation* - et corollairement comme *mode de vérification*.

Vérifier par simulation

En interdisant toute possibilité de manifestation à l'imaginaire, en barrant tout phantasme, en réduisant le contenu de l'image cinématographique à l'unique et exclusive dimension du réel, le porno nous restitue le cinéma comme moyen technique de production de l'artifice, *du feint et du factice*, dans la réalité même de la configuration de son image. De par la clarté de son propos quant à son objet, le porno renvoie ce qui le caractérise "à la face" du cinéma dans la détermination de ce dernier comme moyen de reproduction du réel : tout se passe comme si le porno faisait le procès au cinéma, lorsque ce dernier prétend restituer du réel, de se livrer à du fétichisme (au sens étymologique du terme).

Le cinéma ou l'art de la prostitution

C'est bien là, du reste, ce qui fait le scandale du porno et sa violence du cinéma, disqualifiant ce dernier de son attribut artistique, indiquant du même coup le lieu de sa crise actuelle, si crise il y a (nous y reviendrons).

Car le cinéma porno, ce n'est pas le sexe représenté au cinéma, ce n'est même pas simultanément du cinéma et du sexe : *c'est le cinéma lui-même, comme medium, qui est pornographique*. Tel est le message final (et même unique) du porno : l'irruption en gros plan du sexe sur l'écran cinématographique ne prostitue pas l'Art cinématographique (comme s'évertuent à nous le faire croire, en premiers, les Auteurs d'*Emmanuelle 2* et le satisfecit accordé de concert à ce film par la critique libérale éclairée qui, fidèle à sa servilité traditionnelle, n'est capable que de répéter le discours officiel : "enfin du sexe au cinéma qui ne soit pas porno !"), elle réinscrit l'être profond du cinéma comme *art de la prostitution*. Ce n'est pas le sexe qui est obscène mais, fondammentalement et au sens littéral du terme, le cinéma, *ob-scénité* qui cristallise dans le gros plan - et c'est cette obscénité première, constitutive du médium, qui ressurgit et s'énonce dans le gros plan du sexe porno (sans doute fallait-il l'avènement publicitaire du sexe au cinéma, le détour par

Pornographie *du* cinéma



le sexe, dans l'identité à son traitement pornographique, du mode de représentation cinématographique, pour que de ce dernier puisse apparaître l'obscénité foncière.

Bazin, encore

André Bazin : "*On ne meurt pas deux fois. La photographie sur ce point n'a pas le pouvoir du film, elle ne peut représenter qu'un agonisant ou un cadavre, non point le passage insaisissable de l'un à l'autre. On a pu voir au printemps 1949, dans un journal d'actualités, un hallucinant document sur la répression anticommuniste à Shangaï, des "espions" rouges exécutés à coups de révolver sur la place publique. A la commande, à chaque séance, ces hommes étaient de nouveau vivants : la chiquenaude de la même balle secouait leur nuque. Il n'y manquait même pas le geste du policier qui devait s'y reprendre à deux fois avec son révolver enrayé. Spectacle intolérable non pas tant dans son horreur objective que* par son espèce d'obscénité ontologique (souligné par moi, Y.L.). *On ne connaissait, avant le cinéma, que la profanation des cadavres et le viol des sépultures. Grâce au film, on peut violer aujourd'hui et exposer à volonté le seul de nos bien inaliénable. Morts sans requiem, éternels re-morts du cinéma". (Morts tous les après-midi, 1951).*

Lucidité extrême de Bazin en ce qu'ici, au delà de la mort comme contenu, il montre le mode opératoire du cinéma et le court-circuitage qu'effectue de son contenu la forme même du medium (Bazin imagine ensuite la "*suprême perversion cinématographique*" d'une exécution : sa projection à l'envers) (8).

Il faut prendre Bazin au pied de la lettre - et aussi malgré lui : l'obscénité du cinéma se fonde dans ses opérations techniques et dans ses procédés scénographiques, indépendamment du contenu soumis à ces manipulations. Le cinéma est obscène parce qu'il est un art obscénique. Tout son procès de msie en scène consiste à mettre en avant les dessous de la scène, à rendre net et transparent notre rapport à celle-ci, là où n'était que confusion et opacité. La consistance des variations de cadrages - et de leur combinaison avec les mouvements, angles et focales de prises de vues - tient à leur efficacité à découper et morceler l'ici et le maintenant de la scène pour en manifester, dans la succession des plans de la séquence sur la surface blanche de l'écran, la profondeur invisible et secrète; invisible et secrète parce que l'espace de la scène, dans la vie quotidienne comme au théâtre ou sur le tableau, se donne toujours à voir dans la simultanéité de sa composition d'ensemble : le regard peut bien y évoluer et s'arrêter sur tel élément, la vision d'ensemble n'en reste pas moins coprésente et facteur de perturbation ; surtout, la scène ne se résume pas à la sommation de ses éléments ou articles. De plus, le point de vue reste toujours distant et distinct. Le cinéma rompt cette unité première de la scène, il en détruit la façade et sa perspective leurrante. Décomposant-recomposant cette scène, il met fin à ce qui

l'oblige : son unicité temporelle et spatiale et l'unité indéfectible de son tout contenant, dans la fermeture de sa figure, son évolution propre, comme effet de sa régulation interne et champ préservé du contact du spectateur. Vis-à-vis de cette scène et de son unité close, le cinéma se comporte comme un opérateur : il pénètre vigoureusement ce corps fermé, en ouvre et découpe la chair, en inventorie, extériorise et réagrège la texture. Déchirant, saturant et suturant cette réalité, il supprime la distance du spectateur au spectacle où s'enracinait la contemplation, mais aussi bien la réflexion.

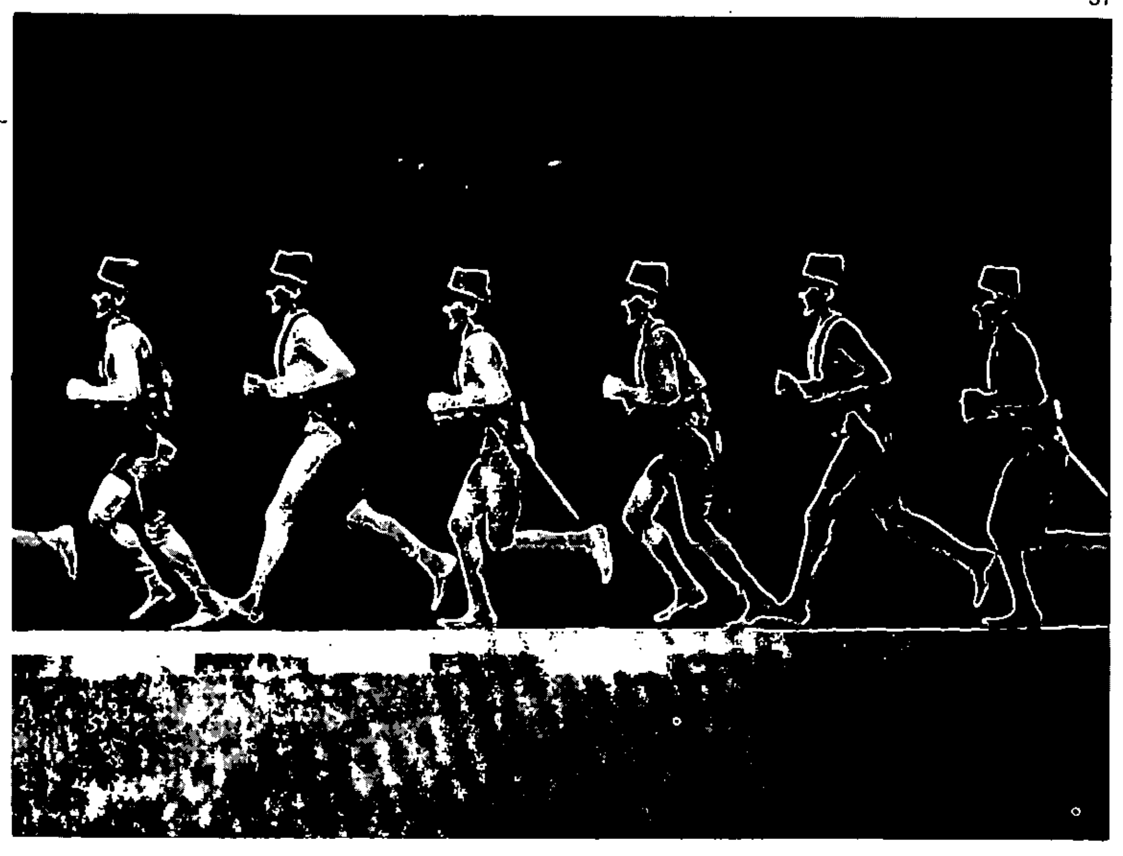
La caméra-bistouri

L'obscénité des manipulations complémentaires de découpage et de montage ne provient pas d'une perte de cette scène, d'une aliénation de son sens, mais d'une transformation de notre rapport à elle qui l'atteint consécutivement en soi tout comme elle change le statut du spectateur - au point qu'on peut se demander si on a encore affaire à un spectateur.

En effet, la restitution cinématographique de la scène la confond avec les opérations restituantes du medium ; la réalité devient inséparable de son redoublement spectaculaire, de par la suppression de la distance des opérations techniques qui la montrent à son être propre. Plus exactement, ces opérations constituent la nouvelle réalité de cette scène ou événement, lequel, quand bien même il arrive, n'est que son simulacre. L'obscénité tient bien plus dans la réfection, la reconstitution de la réalité, si possible dans son lieu même, en ce que le film, dans l'exhaustion de son enregistrement, en est une fabrication seconde non séparable de l'original (mais celui-ci n'existe plus que comme *support*), mais pas non plus copie identique : réalité seconde mais coprésente, existence dérivée sur laquelle la réalité première, la scène référentielle, ne peut que se rabattre et puiser son sens final qui sera aussi la fin de son sens initial, de sa différence liquéfiée et transmutée dans l'ordre de la reproduction sérielle. L'obscénité n'est pas dans *l'acte de représentation* - où le sujet référentiel reste perceptible dans sa spécificité -, elle est dans *l'acte de reproduction*, où la seule référence est la reproductibilité du sujet (son *reportage*), celui-ci n'étant plus distinguable des opérations techniques qui le produisent sur scène comme son double immédiat. Si, dans l'exemple de Bazin, la mort est obscène, c'est qu'elle n'a pas d'autre justification que celle de sa spectacularisation, lors même de son avènement : aléatoire, toute autre mort, voire tout autre événement, lui est substituable. C'est que sa réalité tout entière a basculé du côté de l'image - même si elle n'en est pas moins vraie pour autant : l'événement ne peut plus arriver. Ainsi, cette obscénité de la mort provient moins de la dépossession du sujet de l'expérience de la mort, que du fait que filmée, elle n'est appréhendable que sous la forme duelle de sa reproduction massive, dans la répétition incessante des projections et dans la multiplicité des copies. Ce n'est pas le spectacle de la mort, l'invitation du public à assister à l'exécution capitale d'un homme - comme jadis les supplices - qui est pénible, mais le déni de la mort qui est à la base de sa spectacularisation cinématographique. Cette mort, justement, n'en est plus une : trop vraie pour être vraie ; elle a bien lieu et pourtant elle se répète indéfiniment au gré des séances. Eternellement rejouée, éternellement projetable, toujours sujette à revenir, cette mort n'a précisément plus de fin. Sa réalité, quelle qu'en soit la dimension tragique, confine à l'irréel. Le redoublement spectaculaire de l'acte, dans sa contemporanéité, met fin à la réalité de l'acte : bien que morte lors des projections, bien que mourant sur l'écran, la victime ne peut plus mourir ; elle est condamnée à vivre éternellement sa mort que la technique a immortalisée : mort fétichisée, sans mort, sans vie, sans au delà non plus.

Le spectateur-opérateur

La reproduction cinématographique de la réalité en configure à la fois le mode de production et notre mode de perception. Non seulement elle se met à exister sur un mode qui n'a jamais été celui de son aperception directe, qui perd toute valeur originelle, mais nous sommes nous-mêmes placés dans ce rapport d'observation et d'opération - de manipulation. Notre regard devient localisé et sélectif. Situé dans le prolongement de la caméra, il en surveille et dirige les opérations, décryptant immédiatement les informations transmises : il s'est converti en lecteur de contrôle. La définition technique de l'image objet du regard définit le mode de notre regard (9). L'image ne nous informe que dans la mesure où nous nous conformons aux opérations techniques qui la produisent. Ce sont ces opérations qui sont l'objet premier de notre regard. Elles produisent donc simultanément notre regard et l'objet du regard. Effectuant les opérations d'enregistrement de l'image, l'oeil a moins un rapport visuel à la réalité représentée qu'un *rapport tactile* (c'est bien d'ailleurs ce que signifie inversement l'extériorité immobile du corps - spectateur aux images qui se succèdent sur l'écran). Si le spectateur se trouve, du coup, manipulé lui aussi - mais tout autant manipulant -, ce n'est pas tant parce que le cinéma l'aurait rejeté dans la passivité de son corps immobilisé et que l'activité de ce dernier aurait totalement basculé du côté de la caméra et de son façonnement de la scène (et encore moins qu'il n'y eût qu'à regarder), que par ce fait que le spectateur ne peut voir le film que sous la forme opposée et paradoxale de l'action et de



Photographie d'Etienne Marey (Coll. Cahiers du Cinema)

l'abolition de la distance de l'agent à l'agi, du sujet à l'objet, qui la caractérise, que cette perception visuelle ne peut se faire que sous la forme du contact. La caméra, comme prothèse sur laquelle se greffe l'œil du spectateur, est moins un œil mobile et autonomisé (ou alors c'est un œil qui touche plus qu'il ne voit) qu'une main douée de la vue, une "main-d'œil" (ce que confirme la "Paluche" de Jean-Pierre Beauviala). S'il y a manipulation du spectateur, ce n'est pas par fausseté d'une représentation ou par la perte d'un rapport immédiat de l'homme au monde (lequel serait vrai), mais parce que le cinéma réduit l'homme à un rapport unique et exclusif d'intervention et de production, de calcul et de prospective, qu'il l'enferme dans le seul statut *d'opérateur* : il n'y a au cinéma qu'un rapport de manipulation. La relation du spectateur au film est un rapport d'action et de *projection* : il suit la caméra dans son intrusion dans le champ de la scène et achève cette intrusion. Les images cinématographiques ne sont qu'une longue suite de trompe-l'œil qui masquent le travail de la caméra-robot, façonnant et fabricant le monde et, simultanément et complémentairement, l'homme-spectateur, qui ne fait que compléter et prévoir la suite des opérations (tout le charme d'un film vient précisément de la défaillance de ces prévisions). La distance du spectateur aux images projetées s'abolit dans la surveillance active de la régularité et de l'adéquation des opérations techniques et scénographiques, dans sa reconstitution de telles opérations. Voilà bien l'effet paradoxal de rendre tout visible : le spectateur n'occupe une place extérieure au film que pour mieux y pénétrer; il ne voit que dans la mesure où il effectue et complète adéquatement les manipulations cinématographiques qui président à l'enregistrement de la scène.

L'œil qui touche

Le trompe-l'œil et le robot

Et voilà bien ce qui rend intolérable la pornographie au cinéma, ce qui explique sa mise au ban. Car le porno ne nous montre que cela : cette chirurgie des corps, cette boucherie des sexes qui s'étale sur l'écran est à censurer (ou à mettre à part) parce que s'y extériorise en toute innocence cette obscénité ontologique du cinéma à l'œuvre dans tout film (seulement les autres genres cinématographiques ont toujours su la recouvrir par des artifices secondaires de mise en scène : densité de l'intrigue, décors, jeu des acteurs, etc.) - raison dernière de la censure des films pornographiques, toute professionnelle et qui a bien peu à voir avec le contenu de ces films : si le cadrage est rudimentaire au porno - encore que, on l'a vu, l'effet de restriction du champ rentre dans le calcul cinématographique -, les angles de prises de vues sont, eux, très sophistiqués et n'ont pas d'équivalent dans la perception humaine. Le spectateur assiste (à) ces opérations, il écarte avec la caméra les corps qui font obstacle à la vue, mais le prix de cette participation est l'exclusion du corps.

Le porno ou le retour des origines.

Le cinéma porno ou le mode rétro

On a bien pu parler du cinéma pornographique comme d'une régression - vision réactionnaire et négative de l'idéologie progressiste qui ne traduit que son refus de voir son mode de production réel, effet permanent de son strabisme divergent qui l'aveugle : plus elle voit en avant, d'autant elle regarde derrière soi. Il s'agit moins d'un retour *aux* origines qu'un retour *des* origines. Le porno se contente de les réactualiser. Car ce qui s'y résume et se représente, c'est toute l'histoire de l'invention du cinéma et des objectifs qui lui étaient alors assignés, et de la découverte ultérieure des procédés propres de la représentation cinématographique.

Ce en raison même du sujet du porno : le sexe en ce qu'il est métonymie du corps et en ce que le porno l'objective et le neutralise. Certes, le porno renvoi à Lumière, mais, plus loin encore, à Marey et Muybridge. A Lumière, par son invention du cinématographe et la fonction scientifique qu'il lui attribue, du fait que le mouvement se donne pour tel sans être repris par une mise en scène; plus profondément, à Marey, physiologue de profession, et à Muybridge, lorsque l'un, avec son fusil chronophotographique, et l'autre, avec sa batterie d'appareils photographiques, cherchent à inventorier et décomposer la locomotion animale et humaine. Avec la nécessité et la volonté scientifique d'analyser le mouvement *(La physiologie du mouvement* de Marey, *Animals in Motion* et *The Human Figure in Motion* de Muybridge), c'est toute la problématique des techniques du corps qui est à l'origine de l'invention du cinéma (y compris chez Lumière), cette problématique se doublant nécessairement de la recherche d'un procédé d'observation et d'enregistrement du mouvement, qui, le fixant indélébilement, en permette l'analyse.

Marey, Muybridge : la physiologie du mouvement

C'est ce fondement scientifique du cinéma que restituent les technologies sexuelles du porno : « *Rien n'est plus technique que les positions sexuelles* » (Mauss - *Techniques du corps*). C'est du point de vue de cet idéal scientifique que le sexe est représenté cinématographiquement.

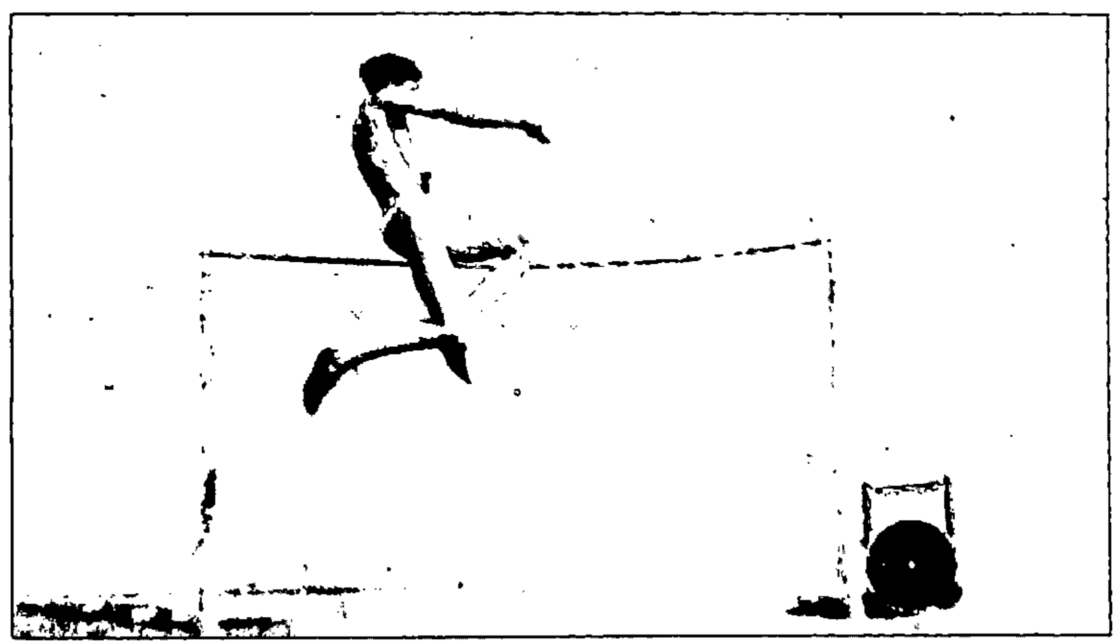
Or ce corps (et son sexe) en mouvement que reproduisent objectivement les images cinématographiques, à la fin de son analyse physiologique et donc délié de ses déterminations psychiques et sociales, ce corps en mouvement prend, en fait, la place du corps inerte, du *cadavre* des leçons d'anatomie traditionnelles auquel le cinéma redonne le mouvement vital disparu (10).

Si toute cette configuration première du cinéma nous revient avec le porno, si toute cette programmatique réalistique (mode de stimulation/mode de vérification) est l'objet réel de la représentation pornographique - c'est sans doute qu'elle n'a jamais cessé d'exister jusque dans les films de fiction totale. En revenant aux techniques du corps, le porno rappelle le principe d'abstraction qui est la base de leur enregistrement : les corps en mouvement de Marey et Muybridge (où apparaissent les premiers corps nus du cinéma) ne sont pas représentés dans l'épaisseur de leur chair, dans ce que celle-ci n'est que le moment d'un rapport et n'existe pas hors de ce rapport; leur représentation présuppose au contraire leur libération de ce rapport, leur autonomisation, qui seule permet l'observation scientifique, sous la surface protectrice de la peau, du rapport interne de l'ossature et des muscles du corps refermé sur soi et ses mouvements, par son inscription sur la surface pelliculaire du film (les premières projections cinématographiques se faisaient conjointement avec la présentation de la découverte de Roentgen des Rayons X, le public étant convié à expérimenter sur son corps cette fabuleuse invention, i.e. *à voir son invisible squelette hors de son corps* - pure coïncidence ?).

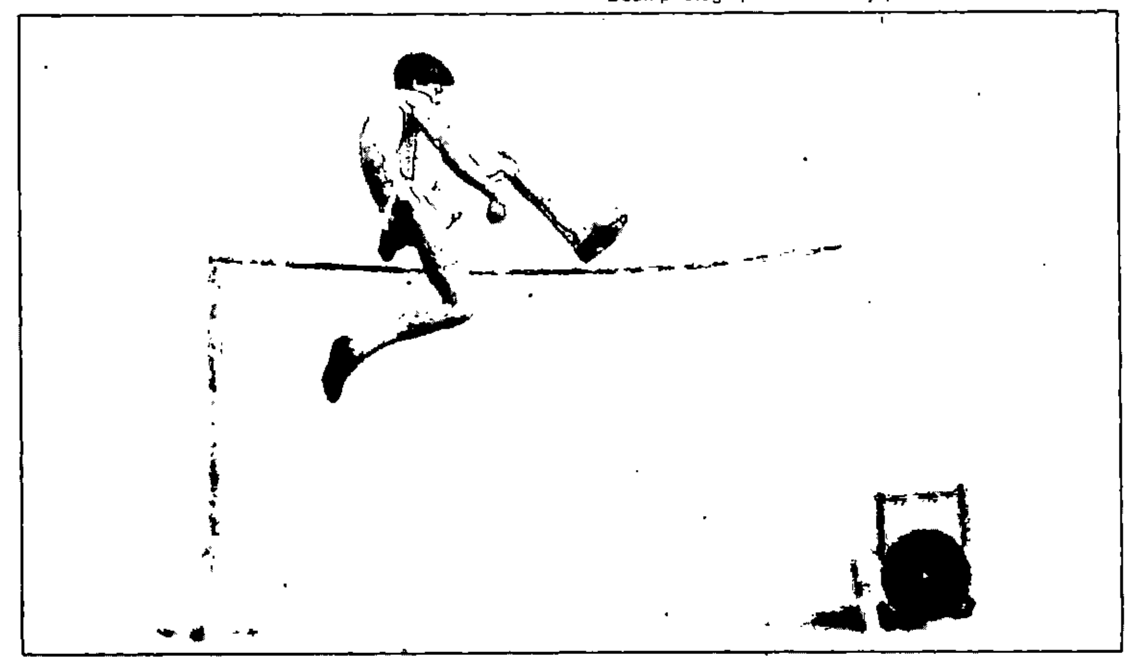
C'est bien en ceci que les corps cinématographiques sont des cadavres ambulants, livrés au même procès d'abstraction, de dissection et de mesure que le corps inerte des leçons d'anatomie. Or ce corps abstrait et arbitraire (qui a, au fond, la même transcendance idéale et universelle que celui à partir duquel Le Corbusier conçoit son Modulor) - ce modèle, qui porte en soi le principe de la partition et d'un agencement réglé et alternatif de ses termes, c'est précisément le corps qui régit tous les cadrages du cinéma et en est le principe de mesure, l'échelle conventionnelle de référence. En fait, la volonté scientifique de saisir le corps dans sa matérialité mobile, sur laquelle s'est édifié le cinéma, n'a pu aboutir dans sa représentation cinématographique qu'en le constituant comme entité métaphysique.

Lumière, Méliès : la mise en scène

Lumière, malgré ses intentions, représente une rupture dans ce regard objectiviste et dans ce qu'il a de factice et de feint, de fétichiste. *Le Goûter de Bébé, La Sortie des ouvriers de l'Usine Lumière* ou *L'Arroseur arrosé* sont déjà, malgré la réalité de leur référent, des tableaux ou des scènes de théâtre. Méliès ne fera (mais c'est beaucoup) qu'isoler ce fond illusionniste, cette dimension imaginaire (qui, dès le début, agence la distribution des films de Lumière) pour la travailler seule, théâtralité d'où naîtront les truquages et les décors de studio, ainsi que les dessins animés.



Deux photographies de Marey (Coll. Cahiers du Cinéma)



Quelles que soient les intentions des deux cinéastes et la différence de leur appréhension du cinéma, tous deux jouent toujours des deux dimensions du réel et de l'imaginaire, chez l'un comme chez l'autre le réel n'est représentable que dans sa répercussion au niveau de l'imaginaire, même si Lumière accentue davantage l'instance du réel (par exemple, en envoyant dans le monde entier des opérateurs d'actualités), et Méliès l'instance de l'imaginaire. Il n'y a, à vrai dire, jamais eu de solution de continuité entre les deux cinéastes : Lumière peut bien envoyer des opérateurs à travers le monde, ils rapporteront toujours du jamais vu, de l'extraordinaire, de l'exotique (qui n'est que la capacité technique de l'appareil cinématographique), le réalisme de ses films ne sera pas moins doué d'effets de rêve ; Méliès peut bien inventer l'acteur de cinéma, les truquages et le dessin animé, il peut bien faire des films fantastiques, il aura aussi plaisir à *reconstituer* des actualités en studios (*Cortège du Tzar allant à Versailles*) (11).

Fétichisme et fiction

La préférence qui sera donnée à la fiction après Méliès ne résulte pas seulement de son attribution d'un succès plus grand auprès du public (les cinéastes d'actualités ou de documentaires s'appuieront aussi sur la fiction, sinon quant à leur contenu, au moins quant à son mode de représentation - et le cinéma de fiction s'orientera vers un plus grand réalisme de ses intrigues, ou de ses personnages et décors). La prédominance stratégique de la fiction introduit à l'intérieur du cadre de la représentation, comme représenté, l'artificialité et la facticité des opérations du médium dans leur fonction de représentant, bloquant ainsi la perversion fétichiste où le cinéma trouve son origine. Le trompe-l'œil de

la scène écrit à l'intérieur de la scène la réalité machinique du cinéma et sa nature de procès de simulation, la fiction essentielle de son réel, sa réalité de science-fiction.

L'introduction du fantastique (de l'imagerie) dans le cinéma semble bien avoir été le mode propre de défense des cinéastes contre ce qu'il y a d'intensément pervers au cinéma, le moyen de conjurer la capacité du cinéma à (re)produire le réel et, du coup, à y mettre fin par la perte de l'identité de son territoire. Par la suite, la réalistique consubstancielle à l'écriture cinématographique devait apparaître comme un artifice de la fiction, comme une ruse de la narration filmique.

III EPILOGUE

Hollywood, ou le réel refoulé

Les vieux renards d'Hollywood se plaisent à le répéter : la comédie musicale, et plus globalement toute la production de l'âge d'or d'Hollywood était beaucoup plus érotique que le film érotique ou porno. C'est qu'elle s'articulait sur la Loi et sa transgression par le désir, et de cette dialectique de l'interdit et du désir provenait son charme - qui vaut encore pour nous aujourd'hui, jusque dans la désuétude. L'amour pouvait bien y être idéalisé, et la mise en scène se légitimer d'une morale puritaine (et la pensée critique ne s'est pas privée de relever ces deux aspects complémentaires du film américain). Mais, d'une part, Hollywood, dans sa prétention à être une « machine à rêves », ne produisait que ce qu'elle disait (et il est inutile de lui en faire dire plus), du réel *imaginé* toujours mouvant, et donc jamais réalisable, fiction consciente du contenu qui en faisait le succès dans sa dénégation même du réel, d'autre part, les procédés de filmage (les gros plans flous - dont on ne sait situer le destinataire et surtout l'émetteur -, les effets d'éclairages, les fondus et les coupes), bref toute la logistique du star system (et là s'engage à fond le gaspillage ostentatoire des stars) rappelait, en - deçà de la clarté linéaire du récit, un reste trouble, une opacité résiduelle et résistante à toute représentation, de la relation amoureuse, fil ténu et obscur dont les coupes, les fondus, les effets d'éclairage ou les gros plans flous soulignaient l'émergence tout en la barrant. Le franchissement de cette ligne où se démarquaient le réel et l'imaginaire, où ils s'affrontaient et se repéraient, était impensable par là même. Franchir cette barre (ou la vouer à une mobilité permanente, ce qui revient au même, car cette mobilité signifie la perte de l'ordre conventionnel qui traçait la barre comme nécessité : flottante et arbitraire, du coup, elle devient inutilisable) équivalait à rendre réel l'imaginaire (à le réaliser) et prononcer la mort du réel par la mort de l'imaginaire : confondus, ils devenaient indéfinissables. C'était par la même occasion prononcer l'arrêt de mort de la machine hollywoodienne.

Le porno, cinéma "critique"?

C'est à isoler cette ligne de démarcation qu'a échoué le cinéma direct : il n'a pu en montrer que l'impossibilité à la déterminer, sauf à s'arrêter aux apparences. C'est cette barre qu'a franchie naïvement le porno, et là est sa violence : d'avoir montré l'artificialité de cette limite, et non pas d'avoir transgressé des tabous sexuels. Il a réussi ce qu'avait manqué le cinéma direct, et c'est pourquoi il est sujet à la violence (ou au silence tout équivalent de ce point de vue) de la critique cinématographique : en lui, en effet, cristallise la raison de la crise qui traverse actuellement le cinéma, comme inhérente au medium cinéma - et non pur effet de conjoncture. C'est parce que s'y résume toute la crise du cinéma et qu'il en est le genre *critique* (portant donc en soi la mort de tous les genres y compris la sienne (12)), qu'il faut le critiquer, le bannir et l'enfermer.

Aujourd'hui, la comédie musicale ne peut plus mettre en scène que les trucs de sa mise en scène - et justement *sous l'œil critique du réalisme (New York, New York). King Kong* de 1976, *L'Ile du Docteur Moreau, Adieu ma jolie,* mais aussi bien *Cabaret,* une grande partie des films actuels sont des *remakes*, et quand ils ne le sont pas, il sont rétro : comme au porno, ça n'en finit plus de se répéter. Le cinéma ne cesse de se nourrir de lui même, de s'auto-dévorer, comme s'il n'était plus capable que de se mettre lui même en scène, que d'être son propre objet de représentation : multiplication de sa production, prolifération redoublante de ses signes pour conjurer sa mort (cf. les "films-catastrophes") ?

Au porno, les origines reviennent, mais précisément comme *revenantes.*

Le fantôme des origines

Au moment où le hard-core prenait pignon sur rue, réactualisant l'origine spectrale du spectacle cinématographique, cette mise en scène qu'il effectue en toute innocence, on la programmait sciemment ailleurs : il a été réalisé à la même époque un film à partir des photos de Muybridge - Muybridge mieux que Muybridge : l'intervalle entre chaque photo où gisait le mouvement a été comblé sur la pellicule, ses personnages ont maintenant vie sur l'écran. Simple hasard ?

Ne serait-ce que parce que le porno pose toutes ces questions, il ne fallait pas se priver de son détour.

Y. L.

NOTES

1. Ici, tous les "trucs" de la réalistique interviennent : bruitages, cris, couleurs, maximum de profondeur de champ sans déformation sur un espace minimal... Il est pourtant, dans son propre mouvement, de par son excessive exigence de réalisme, un moment où le porno se résorbe : celui où le trop de réel de ses images, le surcroît de concrété de sa représentation, fait basculer le représenté dans l'abstraction la plus pure - et met donc fin à son objet référentiel, le sexe. Déjà actuellement, certains plans frôlent ce point-limite. Ce moment extrême est celui où le porno arrive à son *terme* de par sa propre logique - très précisément celui de son *auto-extermination*.

2. Ceci dit, le cinéma comme medium chaud affecte surtout le toucher dans la relation du corps à l'extérieur - aux images qui se déroulent sur l'écran -, c'est-à-dire que c'est la dimension kinesthésique du spectateur qui est atteinte et ramenée à son degré le plus faible. Dans cette immobilité, dans cette immobilisation forcée du spectateur, la dimension cœnesthésique, elle, subsiste, elle devient même dominante. Le propos de Mc Luhan vaut surtout en ce qu'il rappelle la dimension première et fondamentale dans tout medium de l'esthésique en deça de l'esthétique, et qu'au cinéma cette dimension est transférée, intégralement peut-on dire, dans l'appareil de prise de vues qui se déplace dans l'espace d'enregistrement, le découpe et le recoud, en défait l'unité et la recompose pour la plus grande fascination du spectateur, distant de ces opérations mais les réeffectuant sur le mode du contrôle visuel. C'est cette absence de l'esthésique - ou son seul reste intérieur - que restitue évidemment le porno. Ce dernier, comme l'érotique d'ailleurs, est un bel exemple, en fait, du court-circuitage de l'esthésique par l'esthétique - et réciproquement. La neutralisation du sexe et du corps dans le film porno s'accompagne d'une neutralisation du spectateur. En réalité, ce sexe inerte est le sien : il n'est spectateur que comme *être inerte*. Et si nous avons parlé d'une perte du toucher, ce n'est pas une perte de la manipulation et du contact en tant que tels, mais en ce que ceux-ci sont intégralement repris et réinvestis par la caméra (il n'y a pas d'autre manipulation que celle-là au cinéma - comme à la télévision du reste -, donc *pas de message* mais de *la matérialité* de l'événement et du corps du spectateur), et en ce que cela signifie l'exclusion du spectateur. Le cinéma, traditionnellement, a toujours su concilier ces deux moments, esthésique et esthétique, le corps spectateur et le corps cinématographique, parce que son réalisme s'est toujours redoublé d'un imaginaire. Le plaisir esthétique du spectateur à la fin d'un film ("C'était un beau film") provient de la puissance esthésique du film - de sa capacité à *incorporer* le spectateur qui "sent" et "vit dans sa peau" le film -, autrement dit, de sa puissance de production d'imaginaire. A dire vrai, il n'y a pas de l'esthésique plus de l'esthétique au cinéma, mais d'emblée l'un et l'autre et la conjonction de chacun de ces deux termes au réel et à l'imaginaire, eux-mêmes toujours liés.

3. Finalement, le porno parle du sexe aux adultes comme les cours d'éducation sexuelle aux enfants, selon le mode de la dénotation (ici dans sa matérialité anatomique, là dans sa détermination biologique), dénotation dont on sait qu'elle *"n'est finalement que la dernière des connotations"* (Barthes).

Plus que d'une interdiction de jouissance, il s'agit d'une dissuasion; et sans doute le spectateur vient-il au porno pour se voir confirmer l'impossibilité de jouissance et s'y conformer.

4. A l'inverse et malgré les pénis en érection, pas d'érectilité, parce qu'en toute érection se lit la défaillance, le manque, l'envers irréductible du porno qu'il doit nier pour exister. Terme trop marqué - toujours susceptible d'être châtré -, le phallus est irreprésentable : aussi, dans le porno, le pénis de l'homme, autonomisé et objectivé par le fractionnement des cadrages, est-il toujours réduit au statut de godemichet (il s'y présente d'ailleurs souvent en alternance), c'est là son mode d'existence pornographique.

Si, au contraire, le porno tourne toujours autour de la femme, c'est bien parce qu'elle ne possède pas la Marque. Mais la menace que constitue le sexe de la femme par l'absence du pénis, par où elle renvoie le sujet à son propre manque et à l'irréductibilité de sa division, est, elle aussi, conjurée par le pénis-godemichet - ou par l'épuisement de la description du sexe féminin en les détails de son anatomie, plis de peau, poils... Autrement dit : le porno se construit sur le *déni de castration,* et *son opération de vérité est une opération fétichiste* (mais il en est de même des autres opérations de vérité). Il ne peut jouer qu'au niveau du refoulement secondaire, lui reste inaccessible la sexuation primaire. C'est en ce sens qu'on peut dire que le porno *neutralise* le sexe.

5. C'est pourquoi, logiquement, il n'y a pas de limite au spectacle pornographique - et c'est pourquoi la norme en est la perversion : fétichisme, homosexualité masculine ou féminine, voyeurisme, exhibitionnisme, sado-masochisme voire inceste -, toutes ces "perversions", petites ou grandes, y sont présentes et dessinent la norme, le modèle sur lequel se rabat l'hétérosexualité "normale". Mais *la perversion comme norme du désir* ne provient pas d'une audace du porno, il ne lève pas là un interdit. Si les perversions y sont représentées comme normalité, c'est qu'elles sont autant de modèles de sexualité qu'engendre, en série et logiquement, la bipartition structurale du Masculin et du Féminin, et que là elles peuvent jouer en alternance les unes avec les autres et avec la sexualité "normale" dans une rigoureuse équivalence. Or l'opposition distinctive Masculin/Féminin n'est pas spécifique du porno : elle est le principe même du mode de lecture du corps et de sa sexuation dans notre société (on sait que les deux termes se rejoignent, dans la mode, dans *l'unisexe).*

Seules deux grandes perversions restent, à de rares exceptions près, exclues du spectacle pornographique : la zoophilie et la nécrophilie. Non pas simplement au nom d'une horreur singulière du spectacle (s'il en était ainsi, ça devrait plutôt, dans ce type de calcul, attirer le public) - mais parce que, pour la zoophilie, de la connexion de la Bête et de l'Homme (homme ou femme, peu importe), ressurgit l'ambivalence, l'humanité de la première renvoyant à la bestialité du second, et que s'y abolit la grande coupure Nature/Culture et la prédominance qu'elle implique de la Culture

sur la Nature ; mais parce que, pour la nécrophilie, la connexion de l'homme au cadavre réintroduit l'ambivalence fondamentale de l'érotisme en réinscrivant dans l'acte érotique la pulsion de mort. Si la Bête et la Mort sont irreprésentables au porno, c'est que, comme pour le phallus toujours redoublé de sa castration, leur ambivalence est le principe de mort du schème Masculin/Féminin dans sa bipolarité, le principe de l'extermination de ses deux termes et de leur opposition réglée - ce sur quoi précisément s'articule le porno. A la limite, la zoophilie et la nécrophilie peuvent bien être présentes au porno : il suffit d'objectiver la Bête dans *l'animal* (de la réduire à l'état d'être domestiqué ou de sujet d'expérience et de savoir scientifique), la Mort dans le *cadavre* (de la réduire à l'état du corps dans sa soumission au savoir médical) - bref d'enclore ces perversions dans leur dénomination clinique -, comme le porno réduit aujourd'hui le phallus au pénis-godemichet - mais l'opération reste encore dangereuse : le symbolique, ainsi conjuré, est toujours susceptible de ressurgir et, encore une fois, il est l'impensable du porno.

Autre motif d'une immontrabilité de la mort : c'est qu'elle est déjà là (comme dans tout travail filmique), sexe glacé par son enregistrement optique, sexe conservé par son inscription sur la pellicule du film et que celle-ci ne peut restituer qu'en témoignant en même temps de sa disparition *actuelle* (le film comme procédé de conservation, mémoire, cf. entre autres le film ethnographique, le seul problème qui subsiste de ce point de vue étant celui de... la conservation des films ?) : la chair disparue.

6. Particulièrement intéressant ici est l'angle de prise de vues de dos : la femme n'est saisie de dos que dans la mesure où, se sachant regardée, elle est susceptible de se retourner et, surtout, de s'offrir par derrière; la prise de vues de dos renvoie au sexe comme son dessous.

7. A l'inverse, *L'Empire des sens* (Oshima), pas porno mais pas plus érotique, décrit la figure cyclique d'un défi amoureux dont le finale (la mort et la castration de l'homme) est inscrit comme le point de départ même du film : le rapport de domination de l'homme sur sa servante s'y voit inversé (domination de l'amant par sa *maîtresse* et disparition du réel) pour s'abolir (mort et castration - sacrifice du maître par où la femme, s'étant appropriée le phallus et ayant rompu l'échange symbolique, ne règne du coup sur rien -, il faut alors le retour du réel sous l'aspect dur et sec d'un commentaire *off* pour barrer la généralité du processus, qui toujours transparaît derrière la concréité singulière événementielle, la délimitation réaliste des plans du film, ces derniers tendant plutôt à contrarier l'enjeu du récit).

8. A l'inverse, hallucinante méprise des cinéastes "politiques" ou "sociaux", fanatiques du message. Le plus bel exemple, aujourd'hui, en est sans doute *L'Amour violé* de Yannick Bellon. Toute l'opération de court-circuitage, de perversion, qu'effectue d'un drame sa représentation cinématographique et que décrit clairement Bazin plus haut, se vérifie tout particulièrement avec ce film (et en raison même de son sujet). C'est bien sur ce retournement du sens de l'événement par sa retranscription sur l'ordre reproductif du cinéma que repose le succès du film de Yannick Bellon et non dans ce qui l'a consciemment motivé (mais n'était-ce pas là aussi, en dernier ressort, ce qui est secrètement désiré ? Un acte manqué, c'est toujours par essence un acte réussi). Mirage du cinéma militant où il s'abîme et se perd, piège où il se prend à son propre jeu.

9. Il faut en finir avec le "voyeurisme" cher au contempteur du porno (c'est par contre un très bon argument pour discriminer les salles et les films X - et leur public - et conjurer ce que, du cinéma en général, le porno dit). Si la pulsion scopique a un sens, il faut alors entendre très précisément que le spectateur vient regarder quelque chose qui n'est jamais ce qu'il veut voir, leurre où les contempteurs du porno viennent aussi se prendre en stigmatisant le "voyeurisme" des spectateurs, lequel joue sans doute ailleurs qu'au porno (car que va-t-on voir en allant regarder un film ?), mais est doué là d'une plus grande prégnance, de par la clarté du propos fétichiste du porno. Car c'est bien sur la caractéristique de trompe-l'oeil du cinéma comme mode de représentation qu'est élaboré l'objet pornographique du regard, et dans le camouflage des opérations techniques qui, *artificiellement*, reproduisent pour l'écran le sexe.

10. *"La cinématographie n'est pas, en son essence, une chose de plaisir, une amusette de grands enfants. Etant la reproduction absolument fidèle des mouvement de la nature, elle réalise la plus étonnante conquête que l'homme ait encore faite sur l'oubli, elle garde et restitue ce que ne faisait pas* revivre (souligné pour moi, Y.L.) *la simple mémoire, et moins encore ses auxiliaires : page écrite, dessin, photographie,"* (B. Matuszewski, *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être,* Paris, 1898).

11. Godard fait dire en substance à un de ses personnages dans *La Chinoise "On a toujours dit que Lumière faisait des films documentaires et Méliès des films de fiction. C'est faux, Lumière faisait des films impressionnistes et Méliès reconstituait des actualités"*. Le propos est à nuancer, mais sur le fond, il reste vrai. Ce que montre de suite Lumière (cf. *L'Arrivée d'un train en gare*), c'est la puissance de fiction du cinéma. C'est bien ce que comprend Méliès, quand il se tourne vers le cinéma, mais il saisit aussi en quoi la dimension onirique du cinéma repose sur la réalistique de l'image et de son mouvement, répétant à l'envers l'heureux accident qui lui donna accès à l'univers des truquages (même ses films où le cadre se redouble intérieurement d'un rideau de théâtre, ou ceux d'animation, participent de ce principe).

12. Paul Vecchiali, dans *Change pas de main*, court-circuite le genre porno de son film en le recodant dans le genre policier, mais celui-ci se défait dans son intrigue érotique. Rétraction des deux genres par la coprésence de leurs effets et de leurs règles, qui deviennent franchement les seuls éléments du spectacle. C'est là aussi une des limites du porno : son extinction sur d'autres genres où il perd tout critère de distinction. Dans le cas de Vecchiali, *Change pas de main* fut tourné en même temps qu'*Exhibition*, le tournage d'*Exhibition* ou des séquences de ce film constituant le matériel de l'intrigue de *Change pas de main* : auto-programmation du porno de sa fin ?



Que montre-t-il ? Son pied, son mollet, son verre de Guinness, son dentier ? De quoi s'agit-il ? D'indécence, d'exhibition, d'obscénité, de pornographie ? Avec toutes ces questions, on est loin d'en avoir fini (voir ci-contre le texte de Yann Lardeau). Cette photo a été découpée dans un journal écossais, en 1977, le fait divers qu'elle «illustre» est la rupture d'une canalisation ayant inondé un pub d'Edinbourg. S.D., J.N.

PETIT JOURNAL

VALENCE

IV^{emes} RENCONTRES CINEMA ET HISTOIRE "Histoire/Fictions : une terre, la Palestine"

1.

Quelques réflexions sur "Cinéma à Histoire" à Valence

Sous le titre «Histoire/Fictions : une terre, la Palestine», les IVèmes Rencontres *Cinéma et Histoire,* organisées par le Centre Culturel de Valence et le Ciné-Club Jean Michel (F.F. C.C), regroupaient une trentaine de films, corpus hétérogène comportant des documents militants, des reportages, de grandes machines bibliques, des fictions proches du cinéma direct ou, au contraire, fortement diégétiques. Dans ce choix l'occasion était donnée de (re)trouver des titres à peu près oubliés comme *Manon* de H.-G. Clouzot ou *Maître après Dieu* de Louis Daquin, *Le Roi des rois* de Ray, de prendre contact avec le cinéma de J.M. Straub (*Moïse et Aaron, Fortini-Cani, Einleitung...*) de découvrir les films de l'Institut du Cinéma Palestinien et un «jeune cinéma» israélien inconnu en France.

L'intérêt, à trouver réunis des cinématographies aussi différentes, tenait moins à opposer des genres qu'à chercher comment se trouvait constitué un objet par des effets issus de modes d'intervention différents.

Je ne reviendrai pas sur les divers incidents qui ont ponctué ces Rencontres, avant même leur début : l'éventail en a été complet : de l'odieux au grotesque en passant par toutes les formes d'intimidations polies exercées par les organismes respectables. De ce contexte, les débats n'ont pas gagné grand' chose si ce n'est à voir se décomposer la sympathie unanimiste à l'égard de l'Histoire, de tradition désormais dans ce genre de rencontres. Du coup, ce que l'ambiance a perdu en agrément s'est trouvé compensé par le fait que bien souvent, mais sans vraiment l'approfondir, on a pu atteindre à quelques points cruciaux de ce qui constitue, au delà de toute mode et de toute tactique manipulatoire, la matière de l'articulation cinéma et histoire.

Photo CdC — *Fortini/Cani*

Cette articulation n'a de sens que dans la mesure où l'inscription de corps singuliers par l'image suppose un rapport à la mort à la fois de déni et d'affirmation. L'historicité de l'image tient en effet avant tout à ce qu'elle est re-présentable, présence et mimétisme conjugués, c'est dire à quel point on est éloigné de ce qui se comprend généralement : l'image ferait revivre le passé. Car ces personnages que nous voyons sur l'écran, qu'ils soient encore vivants ou que nous les sachions morts, ne revivent pas l'instant de quelques images mais font retour dans notre présent, s'historicisent, venant inscrire le rapport qu'ils ont entretenu, au moment du filmage, avec cette caméra qui les *fixait,* vivants en proie à la mort, marqués de la mort parce que ces images ne sont ou ne seront que les traces un peu dérisoires de leur vie. Toute inscription d'un corps singulier renvoie à son évanescence dans le temps par sa prétention même à chercher à en préserver quelque chose. L'acte même de la figuration et tout particulièrement de la duplication, parce qu'il constitue une image, un double qui cherche l'analogie sans jamais la trouver, loin d'instaurer l'éternité du Même, remarque la fragilité du double dans l'altérité radicale. Ainsi tout regard de la caméra est cette «prise sur le vif» qui fait du corps un *martyr* par effet de signal de mort.

Corps-martyr, c'est-à-dire corps qui témoigne, pour lui-même d'abord, en *exposant* sa vie et, parfois aussi, pour les autres : ceux qui pourraient bien être là dans l'image mais qui, eux, déjà, sont morts. La cinématographie palestinienne (1) constamment est hantée par cette familiarité de la vie et de la mort selon un rapport sans doute assez différent de celui couramment entretenu en Occident. Cela, des réalisateurs présents, Borhan Alaouie, entre autres, l'ont justement relevé, mais cette différence n'interpelle peut-être qu'avec plus de violence la conscience occidentale, confrontée finalement à ce qui fonde depuis des siècles toute sa symbolique.

Parce que la Palestine pose la question de l'identité, de l'acte inaugural de la constitution du sujet, parce que cette identité est contestée, refusée, la présence des corps palestiniens à l'image nous donne presqu'immédiatement sa dimension mortelle. C'est la belle et terrible image du groupe de fedayin dans *Ici et ailleurs*. Ces hommes, disent Godard et Miéville, au moment où vous les voyez, sont tous morts et que font-ils ? Ils parlent de leur mort : impossible donc tout son qui ne restituerait pas cet enveloppement de la mort.

Autre figure immédiate du corps-martyr : le survivant. Tel nous apparaît le docteur Youssef Iraki, médecin au camp de Tell-el-Zaatar dans deux films récents : *The Palestinian* de Roy Battersby, produit par Vanessa Redgrave et *Tell-el-Zaatar*, réalisé par les cinéastes de l'Institut du Cinéma Palestinien (2). Le Dr Iraki raconte la vie du camp pendant le siège, la quotidienneté de la mort sous les obus ou par manque de matériel sanitaire. Son corps emplissant le cadre devient alors, de sa présence même, la matérialisation de ces absences et en même temps, par une sorte d'effet de trop plein de vie, apparaît comme infiniment risqué, pris par le filmage même dans le réseau de la mort. Par l'intelligence des cadrages et surtout parce que des contre-champs incongrus ne viennent pas entamer le travail des corps dans le champ, le film de l'Institut produit des moments exceptionnellement intenses : lorsqu'Iraki raconte sa sortie du camp au milieu des phalangistes. Par un fragile concours de circonstances, il est épargné mais tous ses infirmiers sont massacrés. Il *dit* alors le regard qu'avant d'être fusillé lui a lancé l'un d'entre eux et son récit re-présente ce regard, le reproduit parce qu' à ce moment la caméra est en très gros plan sur son visage et qu'à travers lui, nous reproduisons le contre-champ qui correspondrait à ce regard, jamais filmé, mais qui se trouve par un violent effet de fiction, appel d'imaginaire, actualisé, historicisé par la présence d'Iraki devant la caméra.

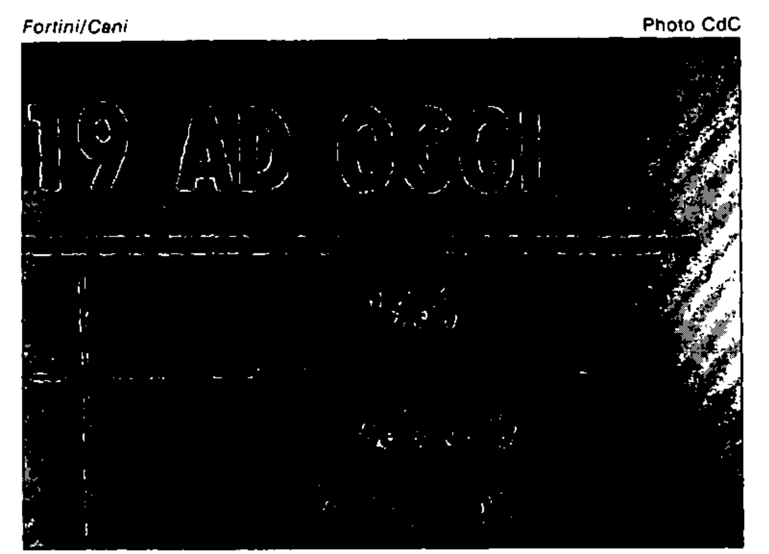
Sans doute parce que cette année, à Valence, le nombre des films de montage était particulièrement important, mais davantage en raison de la place difficile des spectateurs par rapport au thème, rarement on a assisté à un tel déploiement de sens critique. Dans cette paranoïa du truquage, de l'image qui dupe, on peut reconnaître la prolifération de ce nouveau style de spectateur «malin», à qui de surcroît un certain enseignement universitaire apprend davantage à soupçonner l'image qu'à la comprendre ou simplement à commencer par la prendre pour ce qu'elle est. En 1952, Bazin écrivait : «*Les temps sont venus où nous redécouvrons la valeur de représentation brute du cinéma. Le célèbre jugement esthétique de Malraux selon lequel le cinéma a commencé, comme art, avec le montage, a été momentanément fécond, mais ses vertus sont épuisées. La première émotion esthétique dûe au cinéma est bien celle qui faisait s'écrier aux spectateurs du «Grand Café» : «les feuilles bougent*». Qu'est-ce que le Cinéma ? I, p. 74.

Je crois aujourd'hui possible de reprendre une telle idée parce qu'elle nous sollicite à travailler dans l'image et non dans ses marges, sa périphérie, sa manipulation, sujettes par définition au mensonge, ce qui a toujours en dernière instance pour effet de reconduire l'idée de réalité de la représentation «vraie».

Parmi les films de l'Institut du Cinéma Palestinien présentés à Valence (3), certains, à mon sens les plus intéressants, avaient quelque chose d'exaspérant : leur indifférence totale quant à la nécessité de convaincre un éventuel sceptique ou de raffermir un sympathisant un peu flottant. Ainsi se démarquaient-ils d'autres films fonctionnant à la propagande, tels qu'ils ont été récemment analysés (*Cahiers* n° 287 sur les «*Journées de Bondy*», les articles de Serge Daney et Serge Le Péron). A la différence aussi de *L'Olivier* ou du film de Van der Keuken, *Les Palestiniens*, qui cherchent à faire connaître le peuple palestinien, ces courts métrages ne produisent aucune démonstration. Leur démarche se suffit d'une énonciation tranquille d'images du présent. Tranquillité de l'archivage qui ne se soucie pas -encore- de gagner un *autre*. L'archive, c'est précisément ceci : une trace qui se découvre pour un chercheur à qui elle n'était pas destinée. Donc, pas de démonstration de la justesse de la cause palestinienne et de l'injustice que constitue le sionisme. L'ennemi est donné d'emblée, montré, désigné : le sionisme; c'est cette évidence qui choque le spectateur occidental qui, toujours dans le rapport d'étrangeté où il se tient, réclame qu'on tienne compte de lui, qu'on le gagne par une forme de participation au dispositif. La froideur de ces images purement assertives a pu faire scandale par son indifférence à ménager un autre, à l'argumenter. Par exemple, dans la longue énumération des activités de la Résistance en territoire israélien, rarement le «voici» n'a fonctionné avec une telle force dans le champ de la pure dénotation. L'image et le commentaire interviennent ici comme épurés de tout ce qui surcharge aujourd'hui de plus en plus les montages de documents démonstratifs, organisés dans la perspective du débat contradictoire, à titre d'embrayeurs. Et finalement, face à ces images, on est resté un peu court, un peu désemparé parce que l'on sentait combien, constitutivement, elles déjouaient toute prise. Est-ce à dire que se donnerait à y voir *la* réalité brute ? Au contraire, on ne cesse d'y percevoir une intentionnalité par le choix du matériau signifiant et tout un dispositif qui produit l'effet de réalité sur un mode assertif. Dans *Une agression sioniste*, de Moustapha Abou Ali, une séquence a beaucoup retenu les spectateurs de Valence : la caméra filme, en un long travelling, les corps des enfants tués lors du raid de l'aviation israélienne. Comment ne pas voir le travail de mise en scène tant dans l'alignement des corps que dans le mouvement même de l'appareil qui lui correspond ? Cette image est donc bien une construction, l'agencement d'un matériau et se constitue donc comme fiction. L'important tient désormais, et plus que tout le reste, à l'effet qu'elle produit par rapport au référent : effet de réel : «oui, il y a des bombes israéliennes, oui, des enfants en sont les victimes» et en même temps effet de fiction, appel d'imaginaire, toujours lié à la mort : «cela représente quelque chose pour nous, voici comment nous le représentons».

On retrouve aussi bien des effets identiques dans les «*Actualités palestiniennes 1 et 2*» dont les images et le commentaire sont axés autour de l'invincibilité dernière des masses unies contre les complots impérialistes. Ce commentaire, bien sûr, on peut toujours le discuter, il nous en laisse finalement la possibilité dans la mesure où il ne dissimule pas ce qu'il est : un point de vue sur une situation. Le rapport au spectateur n'est en somme que de confrontation thétique sans intermédiaire, sans absorption de l'un par l'autre. Inversement, l'effet d'objectivité, donc de réalité, que recherchent les appareils d'information dominants fonctionnent, eux, de plus en plus, en s'efforçant de mettre le spectateur au côté de celui qui reporte : notre double, notre délégué dans le réel. Dispositif d'inclusion par délégation du regard dont on a pu mesurer l'inégale efficacité à travers deux films : *The Palestinian*, déjà cité et *Pourquoi Israël* de Claude Lanzmann. Dans les deux cas, Lanzmann et Redgrave se donnent pour mission de nous représenter dans le «réel» de leur filmage, de nous inclure

Fortini/Cani Photo CdC



en jouant les réactions «naturelles», «spontanées» du «bon» spectateur qu'ils ont dans leur tête, voire, de tout «bon» sujet confronté à cette réalité : attitude faussement familière ou faussement révérentielle, plus naïve de la part de Redgrave, au point qu'elle accumule d'énormes bévues minant son projet démonstratif; plus roublarde chez Lanzmann dont le travail s'ordonne sur le schéma de «l'Opération Astra» telle que Barthes l'a épinglée dans *Mythologies.*

On peut donc se demander dans quelle mesure le dispositif ingénûment impérialiste de la voix «off» n'est pas aujourd'hui largement relayé par des dispositifs plus malins qui jouent le spectateur en l'installant dans le film comme garant, voire supplément de vérité. En somme cela revient, dans le domaine du film de reportage, de document, à effectuer une opération de prise, classique dans les films de fiction mais qui, à changer de champ, prend une tout autre valeur.

Un admirable film de fiction comme *Maître après Dieu* de Louis Daquin a donné l'occasion à Valence de prendre la mesure du type de contrat que passe l'auteur avec son spectateur en l'accrochant au désir de ses personnages, en l'occurrence ici, du seul Pierre Brasseur. Contrat où le spectateur reste maintenu comme non-dupe de ce doute toujours relancé sur la réalité des signifiants, la croyance accordée, étant toujours régénérée du travail de constitution du matériau. C'est évidemment tout un travail que le film de Daquin réclame : pour oublier tout ce qu'on sait de la question juive et pour, avec Brasseur, la porter, au pied de la lettre, dans les cales du navire, tourner et retourner cette question dans tous les sens et dans toutes les directions, refuser de s'en débarrasser, l'accompagner jusqu'au seul lieu possible : celui qui l'a produite : la civilisation chrétienne occidentale.

On sait que ce travail là est de moins en moins effectué par les cinéastes. Peut-être tout simplement parce que ceux qui aujourd'hui tiennent compte du spectateur comme non-dupe entreprennent l'opération inverse, le jeu de la croyance se déplaçant de la fiction au réel, ce qui ne manque pas de susciter le petit frisson d'excitation nécessaire. Prendre donc aujourd'hui un spectateur sceptique et le conduire à vous délivrer un certificat de vérité pour vos documents d'actualité. Au «Je sais bien, mais quand même...» on substitue, par inversion, un «je n'y croyais pas et c'est pourtant bien comme ça que ça se passe». Opération qui consiste à réassurer le réel comme essence de l'image : la prise sera d'autant plus forte qu'elle aura mis de son côté la possibilité du doute. Au cinéma de propagande qui est d'affichage, de convocation, se substitue un cinéma d'*in-sinuation* où le son est moins fort, le regard oblique et qui, d'inclure ce doute, le joue et l'annule.

Il n'est pas étonnant que pour beaucoup de spectateurs, à Valence et un peu partout ailleurs, sur fond de dixième anniversaire de Mai 68, se constitue une nouvelle figure de haine : le militant et son cinéma. Cinéma naïf et décevant pour des spectateurs (trop) malins qu'il ne sait pas gratifier, cinéma qui n'a souvent su qu'asséner le signifié avec autant de maladresse que d'arrogance. Ce qu'il fallait et faut encore critiquer, à juste titre. Mais ce qui semble poindre aujourd'hui c'est plutôt le rejet de tout cinéma qui se risquerait à avoir un point de vue et ne pas accepter la fatalité du réel.

François Géré

1. Par cinématographie palestinienne, j'entends un corpus de films non nécessairement faits par des palestiniens mais par des amis du peuple palestinien qui ont cherché à soutenir son combat pour produire son image.

2. Pour des raisons techniques, le film de l'Institut n'a pu être programmé à Valence. Pour ses réelles qualités, je préfère me référer cependant à ce film. Les contrechamps de Vanessa Redgrave durant son interview d'Iraki font perdre à ce document une bonne partie de sa valeur en déjouant complètement sa portée par des effets de fiction pour le moins maladroits.

3. Ces films étaient, outre ceux que je cite ici : *Scènes d'occupation à Gaza* et *La Clé.*

2.
Filmer la terre écrite

Quelques-uns des films très différents et même inconciliables qui furent présentés à Valence n'avaient pas en commun seulement de se rapporter, par



un bord ou par un autre, politique ou biblique, au thème des Rencontres : «Histoire/fictions : une terre, la Palestine». Mais bien d'avoir à *cadrer* cette terre problématique. Ce qui ne va pas de soi, même si l'on ne compte plus les films qui s'y emploient : je verrais justement un symptôme de cette difficulté fondamentale dans l'accumulation de ces films, sans commune mesure avec ce qu'en a pu produire, par exemple, la guerre du Vietnam.

Que ce soit par le document ou la fiction, que la Palestine soit reconstituée en Espagne (1) ou filmée *in praesentia*, comment en effet délimiter, découper, cerner un espace aussi disputé, aussi contradictoirement habité de signes en tous sens, rayé par autant de discours, fait et défait par tant de guerres et peuplé par davantage de fantômes et de cadavres que d'occupants et d'occupés ? Comment représenter un référent aussi essentiel et commun aux politiques les plus ennemies, et dont en même temps la consistance géographique s'effrite et s'éparpille, dont l'histoire se diffracte selon mille couches de récit ? Et comment un territoire où la réalité observable et analysable (filmable) est à ce point investie d'imaginaire et de symbolique ne mettrait-il pas au défi la représentation cinématographique, ou plutôt ne la programmerait-il pas, ne l'inclueralt-il pas elle aussi dans ces réseaux de représentations qui le constituent ?

On remarquait par exemple, d'un film à l'autre et avec plus ou moins d'insistance, le retour d'une même famille d'images, des séquences ou des plans presque identiques. Dans leurs énoncés : «Ici il y avait une chose (une maison, un village, un champ...) et maintenant il y a autre chose (un autre village, une usine, un désert, une ville, un bois...)». Comme dans leurs figures : celle principalement du panoramique, mouvement obligé et impuissant de la découverte d'un espace déjà recouvert... Ici, dans *L'Olivier*, c'était la désignation obstinée et comme incantatoire de telle terre couverte d'arbres au lieu et en place des maisons qu'autrefois elle portait (2). C'étaient là (*Pour les Palestiens, une Israélienne témoigne*) ces tailleurs de pierre ou ces maçons palestiniens qui bâtissent pour l'occupant israélien les demeures appelées à remplacer celles mêmes qu'il a rasées (3).

On pourrait multiplier les exemples de ce genre : il n'est en effet guère surprenant que ces films, tout simplement, portent trace de ce que signifie dans le champ de l'espace, du visible, l'occupation militaire et civile d'un territoire. Changements à vue de décors, inversions topographiques, bouleversements géographiques, économiques, cadastraux, recouvrements, camouflages, enfouissements et érections, la destruction dans la construction, tout le grand travail impérialiste qui est à la fois d'effacer sur la terre les traces de l'autre (l'Arabe, le Palestinien) et d'y apposer sa marque pour signer par-dessus l'ancienne une autre origine et une autre appartenance. Comme s'il fallait à tout prix instituer le territoire lui-même en *preuve visible* de son appropriation et qu'à elle seule cette visibilité suffise à faire office de légitimation... N'est-ce pas d'abord cela, la politique des faits accomplis ? Une visibilité qui occupe la scène, déploie ses signes et dissimule toute autre trace discordante ?

Aussi n'est-il pas étonnant qu'il y ait toutes sortes de résis-

tances à cette preuve par la transformation du paysage, à cette mise en avant de sa part visible comme Sens unique d'une terre. Ce sont justement ces Palestiniens de l'intérieur qui, dans tel ou tel film, récusent cette preuve par le visible en persistant à voir, sous l'image apparente, une autre image cachée mais non perdue. C'est encore, dans *L'Olivier*, cette vieille paysanne de l'exil palestinien qui refusait de reconnaître la terre qu'elle avait sous les yeux (et nous, par le film) comme sienne, et qui en convoquait une autre, invisible, à la fois passée et à venir... Soit l'image de la terre est négative, et impossible la preuve par elle; soit elle est une preuve négative, un échafaudage voyant sapé par la parole de ceux qui n'habitent plus que dans le récit et la lutte, et qui s'obstinent à dresser dans les images de l'adversaire les fantômes des demeures détruites.

Soit ainsi cette terre est impossible à produire ici et maintenant : elle n'est que d'être invisible. Soit elle est là, mais comme raturée par ce qui la couvre : la parole contre le visible, la réinscription verbale de ce qui est occulté comme récusation de la preuve manifeste. Les deux positions convoquent et font travailler les questions centrales de la représentation cinématographique. Elles supposent celle-ci capable, comme elles-mêmes, de refuser ce *consensus* qu'irrésistiblement tout visible appelle.

De résister aux pièges du visible et de ne pas dissimuler ce qu'*il* produit d'aveuglement. De se défier de tous les effets d'évidence. (Ceux, par parenthèse, que précisément la politique sioniste multiplie, comme s'il lui fallait réduire le formidable système religieux et philosophique juif à ne déboucher misérablement que sur cela : apparences, buildings, veaux d'or... On redira à partir du *Moïse et Aaron* revu à Valence à quel point l'Histoire est défaite de Moïse).

Cette terre est l'objet de tellement de mises en scène qu'elle est devenue ***représentation d'elle-même***, terre filmique qui vient à la rencontre des films et d'une certaine façon leur commande ou leur dicte telles images obligées. Par exemple encore, dans *Pour les Palestiniens...* quand cet instituteur palestinien en territoire occupé tente de maintenir chez ses élèves l'idée et la pratique d'une œuvre collective en s'employant avec eux au... traçage d'une route de terre. Marque supplémentaire, ou plutôt contre-marque, ajout et rature contre et comme en marge des inscriptions israéliennes. Car ce geste ici va plus loin que la lutte que je disais pour et contre du visible, entre images trop présentes et trop absentes. Le tracé d'un signe s'oppose aux images-masques; mieux : il ne s'agit plus seulement de la visibilité conflictuelle de cette terre, mais de son *écriture*. A force de marquages et d'effacements cette terre fonctionne comme un texte, collage indémêlable d'écritures, palimpseste toujours en chantier.

Le film n'arrive que déjà pris dans ce réseau, et filmer cette terre-texte demande de ne pas se contenter de son dernier état, de ne pas en rester à l'enregistrement de ses inscriptions les plus ou les seules filmables, de ne pas les prendre ou les reproduire comme ce pourquoi elles veulent être avalisées, sceaux ou signatures, marques d'une Vérité, mais de revenir sur elles, et de les défaire selon le mouvement même du travail de l'écriture, qui est toujours-déjà réécriture, reprise et retour, historicité. Je crois que la force d'*Ici et ailleurs*, force d'ébranlement et d'émotion, tient aussi à cela; de tous les films de Godard c'est sans doute celui qui pousse le plus loin cette nécessité de la réécriture et sa formalisation; il y a dans l'exposition, dans le retraçage par le film de sa nécessaire réécriture la résurgence de l'être-écrit de cette terre : la Palestine n'est décidément pas n'importe quel «ailleurs».

Jean-Louis Comolli

1. Comme *The King of Kings* de Nicholas Ray, revu ici avec beaucoup de plaisir. S'agissant de la terre des Ecritures, le film rencontre évidemment ces question d'empreinte et de marque. Mais il les contourne élégamment par une mise en scène qui préfère à l'inscription la suggestion et la séduction, la fluidité du regard et de la parole à la fixité de la trace, le geste et le mouvement d'écrire au Livre. Une mise en scène qui s'ingénie à volatiliser la consistance des signes, à en déstabiliser les assises, à en annuler la pesanteur. Et, puisque le Signe des signes est ici nécessairement le corps du Christ, à en représenter les actes signifiants le plus immatériellement possible. Dans la scène du sermon sur la montagne, chef-d'œuvre d'irréalisme - ou d'idéalisme -, la terre des collines se couvre à perte de vue de milliers de figurants-spectateurs, que leur nombre même empêche d'approcher au plus près du Messie. On peut croire une seconde qu'il n'y aura là que l'habituel déploiement de foule hollywoodien : mais cette foule est venue pour entendre la parole de Jésus, et c'est bien évidemment impossible que celle-ci parvienne au delà des premières rangées. L'acteur non plus ne force pas sa voix. Et ce serait parole perdue sous l'angle de la physique si les spectateurs du film qui en entendent, eux, la confidence, n'étaient amenés à s'en représenter, par une métonymie toute cinématographique, la circulation générale. A la lettre : qui parle pour un parle pour tous. Autres exemples de cette pratique du contact subtil qui abolit les résistances de la matière et du visible, la représentation des deux miracles (le paralytique et l'aveugle) : c'est d'abord l'ombre portée du corps du Christ, projection impalpable et mouvante qu'on pourrait croire produite par la lumière filmique elle-même, qui opère et touche les corps infirmes. Et cette ombre ne transforme pas seulement le désordre de ces corps : elle change les surfaces où elle se projette, parois d'une pièce, murs d'une rue, rive d'un lac, en autant d'écrans ne recevant finalement que d'éphémères traces, que le fragile battement des photogrammes. Le passage s'oppose à la marque, la captation à la saisie. Même le signe final de la croix qui se projette sur la terre n'est que la conjonction de deux ombres, celle du Christ et celle d'un mât de barque, et d'un mouvement tournant d'appareil qui en allonge la perspective.

2. Cf. «L'image absente», *Cahiers du Cinéma* n° 265.
3. De Edna Politi. Film d'ailleurs empêtré dans l'écheveau des discours qu'il accumule par crainte de n'être pas paré de tous côtés. On peut se reporter, pour les films des cinéastes israéliens ou juifs sur la question palestinienne, à l'ouvrage récent de Guy Hennebelle et Janine Euvrard (*Israël-Palestine : Que peut le Cinéma ?*, Société Africaine d'Editions).

Photo Cahiers du Cinéma



Le Roi des rois, de Nicholas Ray

MORT DE DEUX CINEASTES PALESTINIENS

Ibrahim Moustapha Nasser et Abdel Hafeth Al Asmar ont été tués le 15 mars dernier au Sud-Liban alors qu'ils étaient partis pour filmer les événements consécutifs à l'agression israélienne dans cette région. L'un et l'autre, cameramen de l'Institut du Cinéma Palestinien, avaient participé à la réalisation de la plupart des films produits par lui : depuis 1968 pour Ibrahim et 1970 pour Abdel. Ils avaient, entre autres, fait la prise de vues du dernier film de l'Institut : *Tall al Zaatar*, présenté par Jean Chamoun (co-réalisateur du film) lors d'une conférence de presse le 2 mai à Paris.

Des témoignages venus de Beyrouth permettent de penser que leur mort n'est pas tout à fait assimilable aux morts accidentelles des correspondants de guerre. En tout état de cause et pour faire la lumière sur les circonstances de leur mort, un comité d'enquête a été constitué à l'initiative du Groupe Cinéma - Vincennes. Son adresse postale est la suivante :

Comité pour la vérité sur la mort de Ibrahim Moustapha Nasser et Abdel Hafeth Al Asmar, 14, rue de Nanteuil - 75015 PARIS -

Le nom de ces deux hommes s'ajoute à la liste déjà longue des intellectuels et artistes palestiniens tués depuis le début de la Révolution Palestinienne. D'Ibrahim et Abdel tous ceux (cinéastes, reporters, journalistes...) qui ont eu l'occasion de les rencontrer et de travailler avec eux se souviendront de leur gentillesse et de leur abnégation.



En haut : Ibrahim Moustapha Nasser (Muti-Ibrahim). En bas : Abd el Hafeth Al Asmar (Omar Mokhtar).



LES RENCONTRES D'EPINAY

Les Rencontres Cinématographiques d'Epinay sont certainement méritoires. Consacrées à la cause du court métrage (cette année du 31 mars au 9 avril), elles sont (bien) organisées, de manière que les réalisateurs, les responsables (C.N.C. ou bien producteurs de courts métrages) et le public du Festival puissent discuter sur des films ou sur les problèmes généraux auxquels continuent de se heurter la réalisation et la diffusion des films de C.M. en France (1).

«Aider le court métrage à rencontrer son public», disent les organisateurs. En vérité, peu de C.M. se destinent aujourd'hui au public : il reste les films de télévision (qualité et codes professionnels : *Lumière et le cinématographe* de Claude-Jean Philippe, parmi les meilleurs vus à Epinay) et les films militants (aux Rencontres on a pu voir *Josette*, film collectif réalisé à Grenoble autour de la mort en couches d'une jeune ouvrière, et *Portrait*, de Cinélutte, ébauche d'un film sur les femmes de Lip aujourd'hui). Mais la plupart du temps les C.M. s'adressent à des «intermédiaires», terme auquel on peut en l'occurence accoler la consonance péjorative qu'il possède quand on parle de la commercialisation des produits) et c'est la *place du public* dans ces *films* qui est introuvable.

Cela n'est pas étonnant. Depuis le temps que les courts métrages ont disparu des séances de cinéma, depuis le temps qu'ils ont été soustraits au regard du public, des habitudes ont été prises : public et court métrage ont appris à se passer l'un de l'autre, et ce dernier a changé de cible. Il vise désormais les responsables de la profession cinématographique et en particulier les producteurs. La plupart du temps (les réalisateurs, très honnêtement, ne s'en cachent d'ailleurs pas), ils se présentent comme des certificats d'aptitude, des commencements de preuve de candidats éventuels au long métrage. Aussi ces bouts de long métrage, même quand ils sont intéressants ou drôles (*Une épouse romantique* de Robert Réa, *Le Chien de Monsieur Michel* de Jacques Bénelx) sont empreints des contraintes et de l'objectif vers quoi ils tendent. Sauf exception (qu'on va voir) et à cause de leur destination ils sont un peu *squelettiques*, ils réclament.

C'est notoire : l'impression d'ensemble qui ressort de ces Rencontres est que le court métrage est en passe de devenir une catégorie ontologiquement plaintive, une catégorie où ce sont surtout des plaintes qui viennent s'exprimer, une catégorie où les films eux-mêmes *portent plainte* : films faits faute de mieux, faute d'argent, de compréhension, de reconnaissance... Et ça n'est certainement pas une bonne chose, car c'est cela qui se dit alors dans les films au lieu du «potentiel créatif» qu'on se plaît toujours à espérer dans de tels produits.

Certes, ils étaient à loisir le mal endémique qui ronge le cinéma français en général, mais la plainte est diffuse et pas vraiment significative; le plus souvent ils portent les mêmes défauts et les mêmes qualités que les films longs (en plus court si l'on peut dire).

Pas étonnant encore une fois, puisqu'ils n'ont plus aucun repère, aucun retour. Et dans cette catégorie vague, intermédiaire, aléatoire, comment soi-même se repérer ? La programmation d'Epinay se voulait exhaustive, elle l'était principalement : 108 films programmés (2), 17 séances de 2 heures environ. Sans doute il a fallu créer des cases (film de recherche, film didactique, film militant, film de fiction...) et sans doute parce qu'ils ne correspondaient à aucune, deux films que j'ai vus, et que je veux sans copinage excessif signaler, n'ont pas été retenus (peut-être les cases étaient-elles déjà pleines) : *Déplacements* de Yannis Tritsibidas (un pélerinage en Grèce extrêmement masochiste a rencontré pour le filmer une caméra honteusement sadique) et *Retour à la case départ* de François Margolin (film errant post-gauchiste bien inspiré de Wenders-Handke).

Au demeurant et puisqu'il faut toujours garder le meilleur pour la fin, certains courts métrages vus à Epinay, malgré leur destination (les tiroirs ou les salles professionnelles) ne sont pas tristes et sont adéquats à leur objet, leur durée, leur désir. Je pense au film de Simsolo (*Images de femmes*, cf. photo n° 287 page 65) et au film de Sophie Tatischeff *Dégustation maison* (chronique d'une tenancière, de sa mère et de ses clients tous très sobres, bunuelement dépla-

cés du bistrot à une pâtisserie). Il y a surtout *L'Ornière* de François Dupeyron qui systématise les meilleures possibilités du court métrage (3). Ce film rondement mené, avec une précision, un sérieux et un plaisir évidents, raconte l'anecdote survenue à un couple de paysans landais contraints de quitter leur ferme. Le mari imagine un subterfuge pour échapper à son sort et y parvient. L'extrême justesse de ton et l'engagement mis par les deux paysans à rejouer leur histoire, ainsi que les qualités de la mise en scène, en font un des meilleurs films sur la paysannerie réalisé depuis longtemps.

Preuve que le cinéma français a tout à gagner à redonner au court métrage la place qu'il a occupé; urgence qu'il y a à lui redonner sa destination naturelle, celle du public, faute de quoi le souffle qu'on trouve encore parfois dans certains d'entre eux va s'éteindre à son tour. Dans la mesure où elles ont permis de prendre conscience de ce risque de fossilisation, les Rencontres d'Epinay sont finalement d'une utilité inestimable.

Serge Le Péron

1. Trois débats généraux étaient ainsi organisés à côté des débats quotidiens : sur le cinéma d'animation en France, sur le film de C.M. à la télévision et sur les perspectives du film de C.M.

2. Que je n'ai pas pu tous voir.

3. Il y a aussi des films d'animation très réussis techniquement et pleins d'imagination : *L'Anatomiste* de Yves Brangolo par exemple.

LES REVOLTES LOGIQUES

Il est beaucoup question d'images dans le numéro spécial des «Révoltes Logiques», «Les Lauriers de Mai». Parmi les images qui y sont mises en question : une photo des philosophes dans la rue (Sartre, Foucault, Glucksmann), l'image de marque de la CFDT, l'imaginaire du mensuel «Avant-Garde», celle de «Libération», les fictions de gauche au cinéma,...

Pour le collectif des R.L., interroger des images c'est revendiquer le détour, le regard à distance, avant tout se démarquer de façon tranchée de tous les discours en forme de maîtrise et de totalisation. Dans cette *intolérance* (c'est le mot qui revient le plus tout au long de ce numéro, comme attitude réfractaire minimale) à tout discours de vérité affirmé sur le réel, on retrouve quelque part la leçon d'*Ici et ailleurs* et de *Comment ça va* : qu'il faut se méfier du son trop fort des discours de savoir, qu'il faut fissurer avec patience et entêtement la tyrannie de la légende sur les images.

On retrouve dans ce numéro les prolongements d'une réflexion commencée il y a deux ans dans les *Cahiers* avec Jacques Rancière, à propos de l'image de marque : *«Le pouvoir de gérer des images, c'est d'abord le pouvoir de la légende entendue en son sens premier : pouvoir de mettre un énoncé sous les images où chacun est appelé à reconnaître ses désirs et ses nostalgies»*. Dans un article sur ce qu'il appelle le compromis culturel historique (où les images gauchistes viendraient immanquablement orner la légende orthodoxe de gauche avec le soutien actif des appareils culturels comme gestionnaires), J.R. propose comme tâche culturelle une anti-pédagogie de type godardien : recentrer l'attention sur les lieux mêmes où s'élaborent les légendes et les images. C'est cela même que tente de faire ce numéro des «Révoltes Logiques» en interrogeant principalement les lieux ou *devraient* s'élaborer un discours et une pratique d'avant-garde.

Alain Bergala

SEMAINE DU CINEMA YOUGOSLAVE

On ne dira jamais assez que le cinéma nous déborde, qu'il se produit chaque année plus de films que nous ne pourrons en voir.

J'ai vu six des sept films présentés à la Semaine du Cinéma Yougoslave (à Paris, Studio Gît-le-Cœur, et dans plusieurs grandes villes de France). Pour qu'il soit au moins inscrit quelque part -ici, dans cette revue-, que ces films existent, voici rapidement sur chacun deux ou trois phrases (je me demande d'ailleurs de quel point de vue je pourrais en dire plus).

Opération Stade, de Dusan Vukotic. Je ne l'ai pas vu. Le dossier de presse dit : film de guerre, participation des lycéens à la lutte contre l'occupant.

La Vie amoureuse de Budimir Trajkovic, de Dejan Karklajic. Une comédie entre l'intimisme (premier amour d'un adolescent) et la bouffonnerie (la famille, une tante excentrique) sur fond de grands chantiers (le père : ingénieur des Ponts et Chaussées) et de grands immeubles neufs (Budimir vit au quatrième, la fille au vingt-quatrième : amours et ascenseurs). Le ton fait penser à *L'As de Pique*, du tchèque Forman.

Un gardien de plage, de Goran Paskaljévic. Les amours d'un jeune couple contrariés par la différence de classes et le manque de travail qualifié pour les jeunes diplômés. Un mariage à la campagne. Un boulot absurde : gardien de plage de rivière en hiver. Le sentiment minable de la vie.

Education spéciale, de Goran Markovic. De jeunes délinquants. Des éducateurs modernistes qui s'affrontent aux partisans des vieilles méthodes. Des scènes de la vie de banlieue. C'est aussi solide qu'une bonne dramatique télévisée avant un dossier de l'écran.

Ne pas se pencher au dehors, de Bogdan Zizic. Un film bien construit, plein de notations dures (sur les immigrés entre eux notamment), que les programmateurs de journées «Cinéma et Immigration» devraient ajouter à leur liste, même s'il est un peu trop bien pensant avec son héros positif, naïf au cœur pur, leurré mais pas longtemps par les mirages du capitalisme allemand.

Ces quatre derniers films ont en commun leur facture solide - de bons scénarios, du social, de l'humour, de la narration, de bons acteurs. Mais sans plus, sans excès, on dirait de la télé, de la bonne télé. S'ils finissent par m'intéresser autant - une fois vus, je peux bien me dire que j'aurais pu m'en passer, je sais aussi qu'il m'aurait déplu de les rater -, c'est finalement que je les regarde comme des films documentaires. Je prends tous les effets de fiction pour des effets de réel. Qu'il s'agisse des décors naturels - hantés par le développement industriel, les grandes réalisations de l'Etat, opposées aux vestiges de la vieille société - ou qu'il s'agisse des rapports sociaux, je les reçois comme les fragments d'un Journal Télévisé qui soignerait particulièrement sa présentation.

Les deux films suivants peuvent être consommés de la même façon mais pas seulement : parce qu'ils sont *excessifs,* ils appartiennent davantage au monde du cinéma et de ses rêves.

Le Veuvage de Karolina Zasler, de Matjaz Klopcic (réalisateur, à juste titre, quelque peu connu des cinéphiles). Une sorte de drame paysan presque aussi fort que *La Terre de nos ancêtres* (film finlandais admirable de Rauni Mollberg). Dans le cadre des Coteaux Slovènes verdoyants, c'est l'histoire malheureuse d'une femme qui ne se gêne pas pour baiser avec qui lui plait et qui du coup se voit assaillie par tous les mâles du canton. Outre une impressionnante galerie de personnages secondaires, tout un village, avec des *trognes*, pas des gueules d'acteurs, qui composent une étude de milieu plus expressionniste que réaliste, l'excessif, dans ce film, tient dans le développement du scénario qui pousse dans tous ses retranchements le développement d'une situation mortifère (le mari se suicide dans la rivière, un amant se fait hacher par son beau-père, un autre disparait, et Karolina finit par les rejoindre tous après avoir été abandonnée par un bellâtre qu'elle adorait). Milena Zupancic (Karolina) est pathétique, Boris Cavazza (le bellâtre) est extraordinaire dans son rôle de macho cool.

Les Passions de Mathieu, de Lordan Zafranovic. Le film le plus étonnant de cette sélection. On y retrouve Boris Cavazza dans le rôle principal. C'est l'histoire d'un jeune ouvrier d'origine paysanne qui essaie de sortir de sa condition en faisant de la boxe. Il travaille dans un chantier naval et les combats se déroulent souvent sur un ring dressé au milieu de la carcasse en construction, les spectateurs ouvriers juchés sur les échafaudages, à contre jour. Les rapports avec sa mère qui vit toujours dans un village au-dessus de la ville, dans la montagne; les rapports avec son frère qui voudrait immigrer en Allemagne mais que la mère retient par superstition, alors il fait la fête triste en ville avec des bourgeoises, la fille d'abord, puis la mère, vestige de la vieille société; les rapports compliqués avec sa femme, au village, sous le toit de la mère, et avec sa maîtresse en ville; les rapports avec ses pères adoptifs, le président et le manager du club, qu'il blesse grièvement à la première séance d'entraînement, mais qui lui fera payer cher à la fin sa décision de quitter la boxe (un combat hallucinant entre les deux hommes, dans les entrailles d'un bateau en chantier); tous ces rapports familiaux et les coups qu'il prend dans les matches sont filmés dans une sorte d'emballement lyrique, incantatoire, tragique, légendaire, sur un arrière-fond de résonances religieu-

ses. Il faut prendre les *passions* de Mathieu au sens christique. C'est par là que le film de Zafranovic déborde excessivement le réalisme qui s'impose dans la quasi-totalité des films yougoslaves (du moins ceux présentés lors de cette Semaine). Et il est très différent aussi par ses cadrages, le temps des mouvements d'appareil, la construction des scènes.

Jean-Paul Fargier

COMMUNIQUES

Thonon

Le Festival de Thonon-les-Bains qui aura lieu du 30 septembre au 7 octobre 1978 sera entièrement consacré au cinéma français.

Il aura trois aspects :

- une rétrospective de films rares de notre cinéma avec un hommage à de grands comédiens disparus,

- la projection de films français inédits,

- deux colloques :

a) l'un les 2 et 3 octobre, sur *la situation du Cinéma Français* avec le concours de producteurs, réalisateurs, distributeurs, exploitants et comédiens,

b) l'autre, les 5 et 6 octobre, sur *la situation de la critique cinématographique* avec la participation des principaux critiques de quotidiens, hebdomadaires et revues spécialisées.

*

Trouville

Du 21 au 27 août 1978 se tiendra au casino de Trouville le Second Festival National du Jeune Cinéma Français.

Cette manifestation, largement ouverte au public, entend avec son appui concourir à la défense du «Cinéma d'auteur»

Une rétrospective en hommage à de grands réalisateurs français viendra compléter un panorama composé de 4 sections :

- Longs métrages (16 et 35 mm)
- Courts métrages (16 et 35 mm)
- Super 8
- Video

Sélection à partir du 1er Avril.

Pour tous renseignements :

FESTIVAL DE TROUVILLE
74, rue Anatole France
92300 LEVALLOIS-PERRET
Tél. : 757-14-40



Hélène Surgère et Nicolas Silberg dans *Corps à cœur*

Paul Vecchiali à l'Action-République

Le *Studio Action-République* à Paris programme, à partir du 21 juin et pour 3 semaines, un *«Cycle Paul Vecchiali»*, qui permettra de voir et revoir certains de ses courts métrages ainsi que tous ses longs métrages de *L'Etrangleur* à *La Machine*.

Non content de cela, Paul Vecchiali, fidèle à ses admirations, a demandé que soient mêlés à ce cycle, un «Hommage à Jean Grémillon» (auquel est dédié *Corps à Cœur*) et un «Hommage à Danielle Darrieux» (dont les photos parsèment son œuvre et qu'il ne désespère pas d'employer).

Vecchiali tourne actuellement *Corps à Cœur* avec Hélène Surgère (son égérie depuis *L'Etrangleur*), Nicolas Silberg, du Français (qu'il s'était promis d'employer il y a trois ans) et Madeleine Robinson (qu'il admire depuis toujours). C'est l'histoire d'un garagiste (Nicolas Silberg) jeune, beau, séducteur, triomphant, soudain frappé par l'amour comme on l'est par la foi, la folie ou la grâce. Il s'éprend irrésistiblement d'une pharmacienne (Hélène Surgère), moins jeune, d'une essence plus rare, qui le repousse pour une raison d'abord mystérieuse. Il tente de comprendre auprès de sa mère (Madeleine Robinson) les méandres de cette passion inconnue. Et les habitants de la ruelle où il vit et travaille participent et commentent, comme le chœur antique, cette tragédie moderne où l'on chante, où l'on rit, où l'on se moque de soi-même, où l'on souffre, où l'on pleure sans comprendre, où l'on comprend après coup et mieux les autres que soi-même...

Vecchiali va représenter la France au *Festival de Cannes*, dans la section officielle, avec son dernier court métrage : *Maladie*. Pourquoi *Maladie* ? Parce que, dix-sept ans après la disparition de son père, mort d'un cancer en 1959, il a découvert le «Journal» que ce dernier avait tenu durant sa maladie. Pendant huit minutes et quelques feuillets, Paul Vecchiali montre et dit ce «Journal» où un officier de carrière parle de lui-même comme d'un autre, mais aussi traite de la vie, de la foi, de l'amour, de la mort d'une manière qui nous concerne tous.

Semaine des Cahiers

IIIè Semaine des Cahiers du Cinéma au Studio Action-République à Paris du 3 au 9 Mai 1978.

Près de 3 500 spectateurs ont assisté aux différentes projections, au cours de cette semaine où furent projetés les films suivants : *La Vocation suspendue* (Raoul Ruiz) *A Child Is Waiting* (John Cassavetes), *France, Mère des Arts, des armes et des lois...* (Jean-Paul Aubert), *L'Exécution du traître à la Patrie Ernest S.* (Richard Dindo), *Public Enemy* (William Wellman), *Allemagne, Année Zéro* (Roberto Rossellini), *La Structure de Cristal*, *Camouflages* (de K.. Zanussi), *Capricci* (Carmelo Bene), *Young and Innocent* (Alfred Hitchcock), *Les Amants crucifiés* (Mizoguchi Kenji), *Une vie, un auteur : K. Mizoguchi* (Kaneto Shindo), *OK Mister* (P. Kimiavi), *Le Théâtre des Matières* (Jean-Claude Biette), *La Fille de Prague avec un sac très lourd* (Daniele Jaeggi), *Les Belles Manières* (Jean-Claude Guiguet), *Flammes* (Adolfo Arrieta), *La Jungle Plate* (Johan van der Keuken), *Maladie* (C. M. de Paul Vecchiali) et des courts métrages de J-C Biette, Aline et Dominique Issermann + une journée réservée à la video au cours de laquelle furent projetées trois bandes d'Armand Gatti de la série *Le Lion, sa cage et ses ailes*.

Nous publierons, dans notre prochain numéro, notes ou articles sur chacun de ces films.

Nous remercions ici, outre les auteurs qui ont eu la gentillesse de nous prêter leurs films, les personnes ou organisations qui nous ont permis de mettre au point cette manifestation : Paulo Branco (Studio Action-République), Nef Diffusion, Les Grands Films Classiques, M. Kazuko Shibata (Shibata Organization Inc.), M. François Truffaut (Les Films du Carrosse), l'I.N.A., Pierre Le Bret (Aurore Diffusion), Films Polski (M. Czaplarski), Paul Vecchiali (Diagonale), Jean-Max Causse et Jean-Marie Rodon, Pierre-Henri Deleau, etc.

Correspondance

1

«Monsieur le Rédacteur en chef,

Je m'étonne que n'ait pas été mentionnée, dans le texte de M. Fabrice Ziolkowski sur *«Freaks»* que vous publiez dans votre n°288 (mai 1978), la provenance de la copie contenant une dernière séquence «inédite» : il s'agissait d'une copie de la Cinémathèque de Toulouse, prêtée à votre collaborateur par l'intermédiaire de la Cinémathèque Universitaire, il y a un peu plus d'un an. Oubli d'autant plus fâcheux que M. Ziolkowski s'était formellement engagé à nous créditer.

J'en profite pour rectifier une erreur : il est faux de dire que cette séquence n'a jamais été revue depuis 1932. Tous les étudiants qui fréquentent la Cinémathèque Universitaire, comme les spectateurs de la Cinémathèque de Toulouse, la connaissent bien. La dernière projection, en ce qui nous concerne, a eu lieu au cours du dernier trimestre 1976.

Sans doute s'agissait-il de projection «privée». Privée, oui, de toute publicité extérieure et de toute subvention...

Veuillez croire, Monsieur le Rédacteur en chef, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Claude Beylie
maître-assistant
à l'Université de paris I,
conservateur
et secrétaire général
de la Cinémathèque
universitaire».



Les Siamoises et leur époux bègue

2

«Chers amis des *Cahiers,*

La lecture de l'article «Au delà de la dernière image de *Freaks*», paru dans votre numéro 288 m'incite à vous envoyer ces quelques notes rectificatives.

Contrairement à ce qu'affirme Fabrice Ziolkowski et d'après tout ce que l'on peut savoir aujourd'hui, non seulement Irving Thalberg n'a jamais «haï» le projet, mais c'est lui qui en eu l'idée. De même, il n'est jamais entré en conflit avec Tod Browning mais l'a au contraire toujours soutenu face à Louis B. Mayer et aux financiers de la côte Est. Voici en effet la véritable histoire de *Freaks*.

Devant le succès obtenu par les films fantastiques produits par l'Universal, Irving Thalberg décida de mettre en chantier un film fantastique hors du commun. Il convoqua le scénariste Willis Goldbeck et lui demanda d'«écrire quelque chose d'encore plus horrible que *Frankenstein*». Lorsque le scénario lui fut remis, Thalberg avoua lui-même à Willis Goldbeck «je vous avais demandé quelque chose d'horrible et je l'ai eu». Satisfait du scénario, Thalberg résolut de mettre aussitôt le film en production, malgré l'avis de Louis B. Mayer. C'est alors qu'il fit appel à Tod Browning qu'il connaissait très bien.

A ce propos, la première collaboration de Thalberg et de Browning n'a pas été *Dracula*, tourné en 1930 pour l'Universal, car Thalberg avait déjà quitté l'Universal depuis sept ans... Le 15 février 1923,Thalberg avait en effet quitté officiellement l'Universal pour devenir le Vice-Président de la Mayer Company qui devait être un an plus tard à l'origine de la création de la Metro-Goldwyn-Mayer.
Chef de la production de la M.G.M. dès le début de celle-ci, Thalberg fit ainsi réaliser onze films à Tod Browning avant *Freaks,* parmi ceux-ci, *L'Inconnu, Le Club des Trois, London after Midnight, The Blackbird* et *the Show*.

Le tournage de *Freaks* posa de multiples problèmes à cause de la présence des «monstres» et à cause du caractère très particulier du sujet. Thalberg reçut une délégation conduite par Harry Rapf qui supervisait la production du film, et cette délégation lui demanda d'arrêter le tournage et de renoncer au projet. Thalberg refusa et déclara à Harry Rapf : «Si ce projet se révèle une erreur, je suis prêt à en assumer toute la responsabilité» (voir à ce propos «Mayer and Thalberg» de Samuel Marx, 1975, Random House, New York).

L'intérêt de Thalberg pour *Freaks* apparaît d'autant mieux si on compare le budget accordé par Thalberg au film de Browning à ceux d'autres films de la M.G.M. de la même époque. Le tournage dura 36 jours et le film eut un budget de 316 000 dollars, ce qui était considérable pour un film de série B sans vedettes. A titre de comparaison, *Manhattan Melodrama* de W.S. van Dyke avec Clark Gable et William Powell coûta 355 000 dollars, *Gabriel over the White House* de Gregory La Cava avec Walter Huston et Franchot Tone, 216 000 dollars et *The thin Man* (*L'Introuvable*) de W.S. van Dyke avec William Powell et Myrna Loy, 231 000 dollars. L'exploitation du film se révéla en revanche un échec et le film accusa une perte de 164 000 dollars. Thalberg avait perdu son pari.

Je tenais à vous apporter ces précisions car la personnalité d'Irving Thalberg a été trop importante pour l'histoire du cinéma américain pour qu'on continue à ne voir qu'en lui l'homme qui avait brimé (!) Erich von Stroheim. Il y aurait d'ailleurs là aussi beaucoup de choses à dire...

Amicalement.

Patrick Brion»

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373.- Dépôt à la date de parution.
Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Mont-Louis - Clermont-Ferrand.
Photocomposition - Photogravure Typo-Louvre, 7, rue du Pasteur Wagner 75011 PARIS.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

10 F 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.

12 F 270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277 - 278 - 281 - 282 - 283.

15 F 207 (spécial Dreyer). 220-221 (spécial Russie années 20). 226-227 (spécial Eisenstein). 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252 (spécial Rétro). 254-255. 258-259. 260-261. 284.285.**286**.287. 288.

20 F 262-263 (spécial Censure).

18 F 266-267 268-269 (spécial Images de marque). 279-280.

CES NUMÉROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,80 F; pour l'Étranger : 1,60 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques bancaires, postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINÉMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76 Paris.

Commande groupées : la remise suivante est accordée aux commandes groupées :
– 25 % pour une commande de plus de 20 numéros. (Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMÉROS : OFFRE SPÉCIALE

60 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.
85 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237. 238-239. 240. 241. 242-243. 244. 245-246. 247. 248.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque). 270 - 272.
90 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1977 : n°s 273-274. 275. 276. 277. 278. 279-280. 281. 282. 283.
130 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
40 F (+ 5 F pour frais de port)	Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers.



BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....
Adresse : ....
souhaite recevoir les numéros suivants : ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐

La série « TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐
La collection EISENSTEIN

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.

CAHIERS DU CINEMA 289

15 F.

N° 289 JUIN 1978